AGATA CHIFOR

ALEGORII, SIMBOLURI ŞI DECORAŢII ÎN ARTA BAROCĂ ORĂDEANĂ



EDITURA MUZEULUI ŢĂRII CRIŞURILOR ORADEA - 2011

Ilustrația copertei: Johann Nepomuk Schöpf, *Triumful ceresc al lui Hristos*, cupola Bazilicii Romano-Catolice Oradea
Coperta 2: Iconostasul Bisericii Ortodoxe *Sf. Arhangheli Mihail şi Gavril* din cartierul Velența, detaliu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CHIFOR AGATA
Alegorii, simboluri și decorații în arta barocă orădeană / Agata Chifor.
- Oradea : Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-973-7621-27-6

2:7.034.7

Coperta şi tehnoredactarea: Lucian Mărcuşiu
Fotografii: Szabo Alexandru

Volum finanțat de Consiliul Județean Bihor şi Muzeul Țării Crişurilor Oradea

Agata Chifor

ALEGORII, SIMBOLURI ŞI DECORAŢII ÎN ARTA BAROCĂ ORĂDEANĂ

EDITURA MUZEULUI ŢĂRII CRIŞURILOR
ORADEA - 2011

CUPRINS

BAROCUL ORĂDEAN ÎN SPIRITUL ŞI LITERA CURENTULUI EUROPEAN

Prin lucrarea actuală, muzeografa Agata Chifor ne demonstrează, încă o dată, ce înseamnă să îți urmezi, cu firească determinare, etapele de împlinire ale unui proiect de cercetare pe o temă asumată de la începutul carierei profesionale: barocul orădean.

După finalizarea tezei de doctorat şi, apoi, publicarea acesteia într-o carte purtând titlul **Oradea barocă**, Agata Chifor a continuat să se aplece asupra unor aspecte specifice, dar care certifică stilul baroc ca şi o artă religioasă ce a servit unor politici oficiale de-a lungul secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea – religioase şi imperiale -, cu scopul de a repune în drepturi biserica catolică într-o Europă unde cultul protestant , între secolele XVI – XVII, a reuşit să devină foarte puternic, inclusiv prin numărul credincioşilor.

Oprindu-se la cazul Oradiei, ce a fost inclusă la sfârşitul veacului al XVII-lea în Imperiul Habsburgic, în contribuțiile ştiințifice de până acum Agata Chifor s-a referit, mai întâi, la baroc ca şi la un curent artistic european ce a servit, cu prioritate, *Contrareformei* catolice şi care s-a manifestat în varii genuri de creație: arhitectură şi mobilier de cult, pictură şi sculptură religioasă, arte decorative, iar, mai, apoi, la realizările concrete în planul artelor din urbea de pe malurile Crişurilor Repede, ce au servit interesele *Curții de la Viena* de a readuce o bună parte din membri comunității orădene, mai cu seamă pe maghiari, alături de acest cult cu o îndelungată existență în regiune.

Prin abordarea problematicii imaginarului propriu catolicismului dintre 1600 şi 1800, autoarea nu face decât să argumenteze convingător că şi aici scopurile puterii politice de atunci au fost urmărite îndeaproape, bazându-se în acest sens inclusiv pe detalii decorative şi nu numai, detalii care totodată au contribuit atât la armonia creațiilor respective, cât şi la relevarea ideilor ce țin de discursul religios consacrat în epocă în *Europa Centrală*, în special. Vizualizarea acestora, însă, a stat întotdeauna sub semnul extazului, a unei stări de trăire devoțională ce asigura regăsirea de sine în cadrele unei biserici istorice oficiale din nou, în arealul geopolitic gestionat de *Habsburgi*.

Referindu-se strict la repertoriul decorativ specific arhitecturii, picturii, mobilierului, orfevrăriei de cult baroce, Agata Chifor ne introduce în tainele unei concepții întru frumos care în datele ei filozofico-teoretice şi de expresivitate estetică se dovedeşte a fi de o complexitate impresionantă. Servind punerii în valoare a unor metafore, simboluri sau alegorii, motivele ornamentale nu fac decât să răspundă unui deziderat specific, de a fi în consens cu spiritul şi litera unei mişcări artistice care pe filiera austriacă a cunoscut remarcabile împliniri.

Pe baza unui studiu susținut, derulat în bibliotecă, arhive, dar şi la monumentele locului, istoricul de artă ne face să înțelegem cu prioritate, că mesajele operelor respective aveau rostul de a „legitima funcția litugică a imaginii", importanța „revelației şi realitatea miracolului" (A. Chifor).

Un alt merit al volumului la care facem referire acum este că autoarea acestuia a reuşit să aducă în atenție un punct de vedere obiectiv asupra difuziunii barocului în Oradea, în mediile maghiare şi germane în special, precum şi asupra insinuării acestuia în cele româneşti, adevăr ce demonstrează forța acaparatoare a unei mişcări susținute de austrieci în folos propriu, ce era şi al perioadei de trecere, în această parte de Europă, de la medievalitate la modernitate, când mentalitățile locului se deschid şi spre acceptarea unui vocabular plastic înnoitor în plan stilistic. Chiar şi în situația românilor ortodocşi şi greco-catolici, pentru care în veacul al XVIII-lea respectul tradiției în arta religioasă era o necesitate, în arhitectură, pictură şi mobilier de cult, după cum bine subliniază şi Agata Chifor, preluarea unor soluții compoziționale, de redare formală şi de paletă cromatică venite dinspre curentul la modă atunci, este o realitate de necontestat.

Fără îndoială, după parcurgerea lucrării **Alegorii, simboluri şi decorații în arta barocă orădeană**, reuşim să înțelegem profunzimile unei gândiri ce a stat la baza funcționării unei perioade istorice importante pentru destinul social, cultural, artistic şi religios al oamenilor din *Europa Centrală şi de Sud-Est*. Dar, mai ne obligă aceasta să privim în continuare, cu o atenție sporită, la „amănuntele" decorative din fiecare monument aparţinând Oradiei baroce care, asemeni multor exemple de acest fel circumscrise şi altor curente de artă importante pentru civilizațiile *Apusului sau Răsăritului*, nu fac decât să ne apropie de simțirile unui răstimp când se produc transformări majore la nivelul vieții cotidiene, al confortului existențial şi, de asemenea, al conviețuirii într-o societate multietnică, multiculturală şi multiconfesională, cum era aceea a Oradiei.

Prof.univ.dr. Aurel CHIRIAC

CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Lucrarea de față își propune o investigare a universului simbolic al artei baroce orădene din secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Receptat tardiv comparativ cu alte zone ale fostului Imperiu Habsburgic, barocul[1] orădean întâmpină credinciosul sau doar privitorul cu un repertoriu simbolic bogat ce contribuie la definirea scopurilor religioase, respectiv educativ-moralizatoare ale acestei arte.

În ceea ce privește funcția simbolului în arta barocă orădeană se poate spune că și în acest caz, finalitatea sa e aceea de a substitui o persoană, o noțiune, un concept pe care-l redă recurgând la reprezentări abstracte sau realist-figurative, dar investite cu o mare capacitate de esențializare și sinteză. Criticul literar René Wellek (1903-1995) în cunoscutul său eseu de *Teoria literaturii* consideră că elementul comun al tuturor situațiilor în care vorbim de simbol îl constituie " ideea unui element care înlocuiește, care reprezintă un alt element"[2].

Simbolul este definit de obicei ca o reprezentare convențională concretă, un semn tangibil care evidențiază o idee abstractă și facilitează astfel accesul la o realitate greu accesibilă spiritului în forma ei originară[3]. Așa cum afirma istoricul de artă Lorenz Dittmann, ceea ce definește simbolul este "legătura dintre fenomen și ceea ce se află dincolo de el"[4]. Spre deosebire de domeniul științelor exacte (matematică, fizică, chimie etc.), care operează cu echivalența dintre semn și simbol, în artă simbolul are conotații mai profunde și semnificații multiple[5]. Îndeosebi în cazul artei religioase, simbolul "prezentifică", având funcția specială de a realiza sau media " legătura vizuală și intuitivă cu lumea *Transcendenței*"[6].

Referindu-se la specificul simbolului în arta religioasă, cunoscutul teoretician Manfred Lurker (1928-1990) susținea că "semnificația simbolului nu stă în el însuși, ci îl transcede... Pentru omul religios simbolul este un fenomen concret în care ideea de divin și de absolut devin imanente și capătă o mai mare expresivitate decât prin cuvinte... Din punct de vedere al istoriei mântuirii, simbolul este expresia legăturii neântrerupte dintre *Creator* și creația sa...Simbolul este în același timp învăluire în mister și revelație"[7].

---

[1] *Baroc* (portugh. *barocco*) = perlă de formă neregulată; stil artistic cu trăsături distincte, cuprins între sfârşitul secolului al XVI-lea şi secolul al XVIII-lea. Cu originea în Italia (Roma), s-a răspândit în Europa şi apoi în întreaga lume prin intermediul Imperiilor coloniale ale Spaniei, Portugaliei, Franţei, Angliei, Germaniei, Olandei; s-a manifestat la început în arhitectură, pictură, sculptură, iar ulterior în toate formele de creaţie artistică: dans, muzică, teatru, arta grădinilor, filozofie, literatură, mobilier

[2] R Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, 1967, p. 248

[3] I. Leonte, *Simbol şi expresie în Liturghia ortodoxă*, Ed. EduSoft, Bacău, 2008, p. 11

[4] L.Dittmann, *Stil, simbol, structură.Studii despre categorii de istoria artei*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1988, p. 121

[5] *Simbol*= în artele plastice este un semn vizual cu caracter aluziv, referitor la altă realitate de ordin material sau spiritual decât cea pe care imaginea o înfăţişează; în arta medievală, renascentistă, barocă simbolul interferează frecvent cu alegoria, în *Dicţionar de artă*, vol. II, Ed. Meridiane, 1998, p. 128

[6] G.Liiceanu, *Geneza şi structura simbolului în artele plastice*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, tom XXV, 1978, p. 103-123

[7] H. Biedermann, *Dicţionar de simboluri*, I, Ed. Saeculum, Bucureşti, 2002

Încă de la începuturile creştinismului, Dionisie Areopagitul (sec. V d.Hr.) se referea la funcţia pedagogică a simbolului, rolul acestuia de a ajuta omul să perceapă, prin recursul la forme cunoscute, vizibile, realităţile invizibile proprii lumii spirituale. Simbolurile constituie modul prin care Dumnezeu devine inteligibil cunoaşterii umane limitate: "...cunoaşterea noastră prin analogie, care nu poate să se înalţe nemijlocit la vederile spirituale are nevoie de ajutoare potrivite cu firea noastră, care ne duc la vederile minţilor fără formă şi mai presus de lume, prin forme ce ne sunt apropiate". Însuşi Dumnezeu s-a revelat în *Sf. Scriptură*, consideră autorul, " prin varietatea simbolurilor pline de înţelesuri ", lumea fiind oglinda în care se reflectă perfecţiunea chipului *Creatorului*[8].

În *Evul Mediu*, gândirea cu caracter simbolic, analogic a devenit un procedeu curent. Importanţa acordată simbolului în această perioadă este confirmată de diversitatea şi complexitatea termenilor folosiţi cu această accepţie de autorii medievali de limbă latină: *signum, figura, exemplum, similitudo*[9]. Sintagma *per visibilia ad invizibilia* a fost parte integrantă a mentalului medieval, influenţând profund reprezentările religioase (sculptură, pictură, vitraliu, frescă).

Toma d' Aquino (1225-1274) afirma că "simbolul este ceva care, în afara aparenţelor cu care este perceput de simţurile noastre, aduce gândirii umane altceva decât ceea ce purcede de la ea"[10]. În acest context, simbolul devine el însuşi o categorie a *Invizibilului*, traducând într-o formă plastică inteligibilă, mai accesibilă omului realităţi de ordin spiritual, imaterial, transcendent. De exemplu, simbolurile cu referinţă biblică oferă credinciosului şansa revelării lui Dumnezeu prin intermediul luminii, dar şi prin foc (aluzie la rugul aprins al lui Moise), respectiv prin intermediul triunghiului trinitar poleit, după cum *Sfântul Duh* devine o realitate iconografică prin intermediul porumbelului sau al limbilor de foc etc. Tot printr-un fenomen de reducţie plastică, o stâncă poate substitui redarea muntelui, un copac- *Grădina Edenului*, iar câteva elemente arhitecturale- oraşul întreg (Ierusalimul, Constantinopolul etc). Întreaga artă bizantină, romanică şi gotică se foloseşte de simboluri vizibile, concrete, accesibile simţurilor pentru a ajuta credinciosul să înţeleagă, să se familiarizeze cu realităţile mai greu perceptibile ale lumii supranaturale, invizibile.

Teoreticianul german Georg Friedrich Creuzer (1771-1858) a avut meritul de a defini finalitatea specifică a simbolului în cadrul artei religioase: "Prin artă şi prin religie simbolul trebuie să cunoască expansiunea către infinit şi ieşirea din limite: astfel va avea un caracter mistic sau va deveni un simbol al divinului. El ne spune tot ce este propriu acestuia: instantaneul, totalul, necesarul, impenetrabilul"[11]. Şi pentru Goethe (1749-1832), în simbol ni se înfăţişează " universalul, necuprinsul, incomprehensibilul".

Natura şi funcţia simbolului sacru a fost definită în acelaşi sens şi de filozoful german Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831):" simbolul este intuitiv, perceptibil instantaneu. El deschide calea spre infinit, spre impenetrabil, este de necercetat şi

---

[8] Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, tr. de Pr. Dumitru Stăniloaie, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996, p. 17
[9] C. L. Ioniţă, *Simboluri ale artei medievale*, Ed. Artes, 2009, p. 16
[10] Toma d' Aquino, *Summa teologiae*, III, a.1, apud. C. L. Ioniţă, *op. cit*, p. 15
[11] L. Dittmann, *op.cit*, p. 123

reprezintă îndeosebi universalul, totalitatea"[12].

Fundamentul simbolului artistico-religios îl constituie întotdeauna analogia, funcția de substituție pe care acesta o îndeplinește. În acest sens, Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), în lucrarea sa *Estetica sau știința frumosului* afirma că simbolul este o imagine care exprimă, prin legătura exterioară cu un oarecare punct de comparație, o altă idee decât cea care-i este imanentă.

Lumea văzută ca simbol apare și în scrierile istoricului de artă Emile Mâle (1862-1954) consacrate analizei sculpturilor ce decorează catedralele franceze din sec. al XIII-lea; în acest context, universul întreg apare ca "o carte imensă scrisă de mâna Domnului, unde fiecare ființă e un cuvânt plin de sens"[13].

Frecvent, prin intermediul simbolului, o expresie concretă a realității este investită cu semnificații spirituale complexe. În acest sens, filozoful Ernst Cassirer (1874-1945) definea forma simbolică drept orice manifestare prin intermediul căreia un conținut de semnificații spirituale se leagă de un semn senzorial concret[14]. El consideră că simbolismul este semnul distinctiv al naturii umane: "Omul nu mai trăiește într-un univers pur fizic, el trăiește într-un univers simbolic. Limbajul, mitul, arta și religia sunt părți ale acestui univers"[15]. În accepția sa cea mai profundă, lumea simbolurilor este constituită din imagini semnificative prin care se exprimă *Spiritul*[16].

" Revelație vie și instantanee a necuprinsului ", simbolul este un fel de cod secret, o cheie pentru înțelegerea diferitelor etape din evoluția artei și a gândirii religioase.

Prezent în întreaga istorie a artei, simbolul se definește în cadrul artei religioase baroce îndeosebi prin nevoia de a transcede realul și vizibilul, pentru a introduce credinciosul în realitatea lumii de dincolo și a-l ajuta să vizualizeze reperele realității imaginare a *Împărăției celeste*[17]. Integrându-se reprezentării plastice a sacrului, simbolul i se substituie pentru a ajuta privitorul să-și reprezinte, să-și închipuie mai ușor realitățile lumii de dincolo. Astfel, în arta religioasă barocă simbolismul este de multe ori principala cale de acces, cheia înțelegerii universului de reprezentări. În acest sens, Réné Guénon (1886-1951) afirma că "adevărurile cele mai înalte, imposibil de comunicat ori transmis prin orice alt mijloc, devin comunicabile sau transmisibile până la un anumit punct atunci când sunt încorporate în simboluri, care fără îndoială le vor disimula pentru mulți, dar care le vor manifesta în toată strălucirea ochilor celor care știu să vadă ".

Filozoful Carl Jung (1875-1961) a atras atenția asupra realității simbolice, relevând capacitatea particulară a societăților primitive de a opera cu simboluri. El considera că simbolul " nu restrânge, nu explică, trimite doar către un sens aflat încă "dincolo", un sens "insesizabil și doar vag presimțit pe care nici un cuvânt din limba pe care o vorbim nu-l poate exprima în mod satisfăcător"[18]. Pentru Jung simbolul "

[12] *Ibidem*, p. 126
[13] Apud C. L. Ioniță, *op.cit.*, p. 22
[14] *Ibidem*, p. 145
[15] *Ibidem*, p. 83
[16] Apud G. Liiceanu, *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*, Ed. Humanitas, 2005, p.99
[17] *Împărăția cerurilor = Rai*, sălașul celor aleși
[18] C.G. Jung, *Psychologie et religion*, Paris, 1958, apud C.L. Ioniță, *op. cit*, p. 28

desemnează o entitate necunoscută, dificilă de înțeles și în ultimă analiză, niciodată în întregime definibilă...Imaginile sunt semnul a ceva ce se află dincolo de datul sensibil. Prin intermediul lor luăm contact cu lumina altei lumi"[19] .

În lucrările sale de istoria religiilor, Mircea Eliade (1907-1986) a demostrat că gândirea simbolică este consubstanțială ființei umane, precedând limbajul și gândirea logică, rațională. El relevă locul central pe care îl deține simbolismul în comportamentul omului din societățile arhaice, care trăiește efectiv, real, întâlnirea cu sacrul prin intermediul simbolurilor. Pentru Eliade *sacrul* și *simbolul* au constituit încă din cele mai vechi timpuri fundamentul dimensiunii religioase a omului. Întreaga operă a filosofului român este o contribuție majoră la dezvoltarea antropologiei religioase, înțeleasă ca o știință care studiază omul religios (*homo religiosus*) în calitatea sa de creator și utilizator al ansamblului de simboluri specifice sacrului[20]. În lucrarea "Sacrul și profanul", Eliade afirmă că pentru omul religios, simbolul are rolul de a deschide lumea, de a-l ajuta să atingă universalul: "simbolurile trezesc experiența individuală și o preschimbă în act spiritual, în stăpânire metafizică a lumii"[21]. În opinia filozofului român, pentru omul religios lumea are întotdeauna o valență supranaturală și dezvăluie o modalitate a sacrului[22].

Esteticianul Tudor Vianu (1897-1964) a relevat particularitatea simbolului artistic comparativ cu cel de ordin lingvistic. Astfel, în timp ce semnificația unui cuvânt scris sau vorbit se află "dincolo de el", "semnificația simbolului artistic stă în el, e contopită cu el și nu putem altera pe unul fără să n-o alterăm și pe cealaltă"[23].

Toți teoreticienii simbolului consideră că la baza acestuia se află principiul corespondenței sau al analogiei dintre ordinea naturală și cea supranaturală. În conformitate cu acesta, lumea reală, inferioară o poate simboliza pe cea invizibilă, superioară, ordinea naturală fiind un reflex al ordinii divine: "în natură, sensibilul poate simboliza suprasensibilul; ordinea naturală poate fi, la rândul ei, un simbol al ordinii divine"[24]. În acest sens, caracteristica esențială a simbolului este funcția sa mediatoare. Așa cum afirma Florin Florea, simbolul este o punte ce asigură "relația simfonică între lumea sensibilă ("cele văzute") și lumea inteligibilă ("cele nevăzute")"[25]. În opinia lui Alexandru Husar, în arta religioasă simbolul nu are doar funcția de substitut, ci participă nemijlocit la realitatea pe care o reprezintă și o face sensibilă[26].

Alegoria își are etimologia în grecescul "allegoreo", cu semnificația "a vorbi altfel", "a vorbi în imagini". Istoricul de artă german Jakob Burckhardt (1818-1897) considera că "alegoria înseamnă reprezentarea unui lucru prin altul, determinată de dorința de a învălui și totodată de a releva o idee"; în artă desemnează "reprezentarea unei idei generale printr-o făptură umană".

Northrop Frye în cunoscuta sa lucrare *Marele cod. Biblia și literatura*,

---

[19] Apud G. Chiciudean, *Incursiune în lumea simbolurilor*, Ed. Imago, Sibiu, 2004, p. 8

[20] V.Danca, *Sacro e simbolo in Mircea Eliade, con una prefaztione in francese di Julien Ries*, Ed. Sapientia, Iaşi, 2004, p. 27

[21] M. Eliade, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, 2007, p. 159

[22] *Ibidem*, p. 105

[23] T. Vianu, *Studii de stilistică*, 1968, p. 367

[24] Apud C.L. Ioniță, *op.cit.*, p.23

[25] F. Florea, *Simbolul și icoana*, 1999, p. 118

[26] Al. Husar, *Ars longa. Probleme fundamentale ale artei*, Ed. Univers, Bucureşti, 1980, p. 267

definește alegoria ca "o formă specială de analogie, o tehnică de punere în paralel a limbajului metaforic cu cel conceptual, în care cel din urmă deține autoritatea principală"[27].

Alegoria[28] are funcția de a substitui o noțiune, o idee cu un grad mai mare de generalitate, o semnificație care nu este revelată în mod direct, ci este exprimată cu ajutorul unei figuri antropomorfe însoțite de atribute specifice (*Credința, Speranța, Caritatea, Adevarul, Dreptatea, Mila, Pacea, Rabdarea* etc.). Ca și în cazul simbolului, funcția alegoriei este aceea de obiect estetic de substituție, creat cu scopul de a comunica într-o manieră aluzivă un înțeles ascuns, mai profund decât reprezentarea în sine.

Spre deosebire de simbol, care poate îmbrăca un aspect geometric, vegetal, abstract, alegoria barocă trimite întotdeauna la o reprezentare figurativă antropomorfă însoțită de atribute individuale. Și în sfera artei, aria alegoriei este mai restrânsă decât a simbolului[29]; ea operează predominant cu modele, arhetipuri cu accepție pozitivă sau negativă, care trimit la noțiuni din sfera mentală, afectivă, morală (*Virtuțile teologale*, *Virtuțile* și *Viciile* etc.) pe care le exprimă ca atare cu ajutorul atributelor specifice.

Istoricul de artă Erwin Panofsky (1892-1968) integrează alegoria în tematica secundară sau convențională a operei de artă (imagini ce transmit ideea unor noțiuni generale și abstracte), prezentă atunci când poți identifica o reprezentare pe baza unor atribute sau atitudini specifice; pentru a "citi" imaginea cu caracter alegoric, privitorul trebuie să fie familiarizat cu modelul vizual, cu atributele ce însoțesc reprezentarea și cu semnificația acestora în contextul respectiv[30].

Și în epoca epoca *manierismului* se consolidează concepția că lumea vizibilă ar fi reflectarea simbolică a unor conținuturi spirituale, invizibile. Creațiile artistice ale acestei epoci exprimă frecvent, dincolo de ceea ce e direct vizibil, un sens alegoric sau simbolic[31]. Emblematica și alegoria au cunoscut cea mai mare înflorire de până atunci. Predilecția pentru alegorie a manierismului este cel mai bine ilustrată de *Iconologia* lui Cesare Ripa (1560-1622) publicată prima dată în 1593 și tradusă în numeroase limbi. Ea a constituit o sursă fundamentală de inspirație și un îndreptar iconografic pentru artistul baroc.

Arta barocă a contribuit la proliferarea alegoriilor sacre, tot mai frecvente în decorația interioară a bisericilor. Atât simbolul, cât și alegoria fac parte dintr-o retorică specific barocă a subterfugiului și disimulării, a dublului sens spre care trebuia orientat credinciosul care privea aceste reprezentări. Ca reflex al universului spiritual baroc, simbolul și alegoria îmbogățesc tezaurul de reprezentări al artei baroce, oferind repere despre modalitatea specifică de raportare la sacru a omului acelei epoci: "Metaforismul

---

[27] N. Frye, *Marele cod. Biblia şi literatura*, 1999, p. 39

[28] *Alegorie* = metodă de reprezentare artistică în care unui lucru i se asociază multiple nivele de semnificație; ca procedeu literar e utilizată în literatura clasică, medievală, precum şi în interpretările biblice, în Dabney Tounsend, *Introducere în estetică*, 2009, p. 274; în artele plastice, imagine sau suită de imagini care exprimă indirect, în general prin personificare, anumite idei, acțiuni, caractere; a avut un rol important în pictura, sculptura din stilurile gotic, *Renaştere, baroc, romantism*, în *Dicționar de artă*, vol. I, Ed. Meridiane, 1995, p. 21

[29] V. Călin, *Alegoria şi esențele*, Bucureşti, 1969, p. 9

[30] E. Panofsky, *Artă şi semnificație*, Ed. Meridiane, 1980, p. 61

[31] Idem, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei,* Bucureşti, Ed. Univers, 1975, p.59

baroc cuprinde ființa și lucrul, fenomenele sociale și psihice, natura terestră și elemente ale cosmosului, o realitate sublimată în expresii figurate, dincolo de care trebuie găsit mereu <altceva>, adică sensul, corespondențele"[32].

Biserica "Il Gesu" din Roma, primul monument reprezentativ pentru geneza structurală și morfologică a noului stil a devenit ea însăși o sursă de inspirație pentru arta religioasă barocă, atât din punct de vedere al planimetriei și concepției spațiale, cât și sub aspectul morfologiei decorative, respectiv al universului alegoric. Pentru iezuiți, imaginile din biserici erau catehisme vii, ele având rolul de a explica pe înțelesul tuturor adevăruri fundamentale ale dogmelor creștine, cum ar fi *Sfânta Treime*, cultul marial, cultul sfinților, importanța *Euharistiei*, a miracolelor și a reprezentărilor religioase.

Funcția instructivă, explicativă a imaginii în contextul disputelor religioase ale epocii a fost precizată și de reglementările *Conciliul de la Trento*: " Imaginile lui Hristos, ale Fecioarei Născătoare de Dumnezeu și ale sfinților trebuie să se găsească și să fie păstrate mai ales în biserici ", deoarece " prin intermediul imaginilor poporul este instruit și confirmat în credință "; " nu va fi expusă nici o imagine care să favorizeze doctrine false sau care să fie pentru cei simpli motiv de devieri periculoase"[33]. Iezuiții au folosit arta ca un limbaj simbolic explicit al credinței catolice, conferindu-i funcția de "catehism ilustrat" al dogmelor centrale ale catolicismului, reafirmate la *Conciliul de la Trento*[34].

Așa cum afirma filosoful Vasile Muscă, în epoca *Barocului* "toate artele, pictura, sculptura, arhitectura, muzica colaborează pentru a crea din Biserică imaginea în sine a marelui univers", pentru a realiza iluzia trecerii progresive din spațiul interior, finit al bisericii spre infinitatea spațiului celest, a fericirii paradisiace din *Civitas Dei* reprezentată pe cupolele și bolțile edificiilor de cult[35]. Dacă goticul se înalță spre cer, încorporând în arhitectura sacră dimensiunea ascensională, barocul încearcă prin toate mijloacele de persuasiune plastică, să coboare cerul în biserici[36].

Prezenta lucrare analizează arhetipuri, forme, variante specifice pentru universul de reprezentări simbolico-alegorice ale artei religioase baroce din Oradea. În afară de simbolurile și alegoriile sacre, integrate artei religioase, sunt trecute în revistă și decorațiile cu caracter profan, strict ornamentale, care au o contribuție majoră la definirea morfologiei decorative a stilului. În timp ce simbolurile sunt omniprezente în arta barocă orădeană (sculptură, decorație stucată, pictură), alegoria apare predominant într-o formă picturală, cu excepția sculpturii coronamentului de amvon de la fosta Biserică a franciscanilor.

Dacă în arta de factură occidentală (catolică) întâlnim atât latura simbolico-alegorică, cât și cea strict decorativă, în schimb în arta răsăriteană de influență barocă sunt prezente predominant împrumuturi de factură decorativă.

Simbolismul în arta religioasă barocă participă la sacru, ne permite să trăim mai intens și să vizualizăm efectiv divinul, inexprimabilul, inefabilul, sintetizând noțiuni, dogme, concepte și semnificații.

[32] E. Sorohan, *Sensus allegoricus*, în *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Ed. Minerva, 1978, p.27-27

[33] L. Lechințan, *Exercițiile Spirituale și exprimarea lor în artă*, în *Vatra*, nr. 4, Târgu Mureş, 2006, p. 74-76

[34] H. Yannou, *Iezuiții și Compania*, Ed. Nemira, 2008, p. 258

[35] V. Muscă, *Leibnitz, filosof al Europei baroce*, Cluj- Napoca, Ed. Dacia, 2001

[36] Maica Alexandra, *Sfinții îngeri*, Ed. Anastasia, 1992, p.283

Așa cum afirma Michel Pastoureau și în cazul artei religioase baroce este valabilă afirmația că "Simbolismul se bazează ... pe o relație de tip analogic, o corespondență dintre un lucru și o idee, o legătură între ceva aparent și ceva ascuns și cu prioritate, între ceea ce este prezent în lumea noastră de jos și ceea ce-și are locul printre adevărurile eterne ale lumii superioare"[37]. Stil prin excelență al metamorfozelor, simbolului și alegoriei, barocul s-a exprimat îndeosebi în pictură și decorația sculpturală prin intermediul acestora, în încercarea de a oferi credinciosului o imagine cât mai verosimilă a lumii supranaturale.

[37] M.Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, 2004, p. 15

I. DECORAȚII BAROCE ORĂDENE

Un capitol distinct în istoria artei îl constituie analiza repertoriului decorativ care îmbracă atât fațadele, cât și interiorul bisericilor baroce. Stil definit prin rolul important conferit plasticii decorative, barocul s-a exprimat și la Oradea printr-un repertoriu ornamental specific în care regăsim cele mai tipice motive ale sale. Aflată într-o deplină simbioză cu arhitectura și pictura, decorația este un termen cheie pentru înțelegerea stilului, fiind extrem de importantă pentru definirea morfologiei, evoluției și tendințelor manifestate în cadrul *Barocului*. Realizate din stuc, lemn sau marmură, poleite și pictate în cazul ornamentației interioare, decorațiile oferă privitorului cea mai concentrată și expresivă gramatică decorativă a stilului, contribuind la identificarea și definirea specificului acestuia. Așa cum afirma Philippe Minguet, dialogul dintre decorația sculpturală și arhitectură este o trăsătură tipică stilului baroc.

În ansamblu, estetica decorației baroce are ca element definitoriu linia curbă, integrată frecvent atât la nivelul decorației, cât și al volumetriei, un exemplu tipic în acest sens fiind fațada principală a Bazilicii romano-catolice din Oradea (Planșa I.a.). La nivelul fațadelor, decorația modelată în stuc[38] are o contribuție majoră la ritmarea barocă a exteriorului prin intermediul unor accesorii specifice: *cartușe, panglici, busturi figurative, urne, volute, frontoane semicirculare* și *triunghiulare*. Decorația stucată însoțește cu discreție frontoanele, pervazele, portalurile și ferestrele tipice stilului, accentuând însă de fiecare dată valoarea expresivă a fațadei centrale. La realizarea decorațiilor în stuc și marmură și-au adus contribuția meșteri proveniți din Viena prezenți pe șantierul de construcție al Bazilicii romano-catolice și al Palatului baroc[39]. Decorația accentuează pitorescul fațadelor, reluând motive comune artei baroce central-europene. Plastica decorativă se caracterizează prin ponderație, echilibru, armonie, prezența a numeroase detalii specifice barocului tardiv clasicizant (așa-numitul stil *zopf*).

În interiorul bisericilor întâlnim decorații stucate și poleite, sculptate în lemn sau redate iluzionist care contribuie la definirea unei atmosfere specifice *barocului*. Spre deosebire de decorația exterioară, cea interioară cuprinde atât elemente cu funcție strict ornamentală, de efect (*cartușe, scoici, frunze de acant, rocaille*-uri), cât și decorații cu implicații simbolico-religioase (*Tetragrama, Triunghiul trinitar,* îngeri cu tipologii, atribute și funcții diferite, plante, obiecte, fructe, păsări și animale simbolice).

În cadrul barocului orădean sunt prezente numeroase elemente decorative specifice ultimei faze din evoluția stilului. Denumire conferită barocului tardiv clasicizant din Imperiul Habsburgic, stilul *zopf*[40] este la fel ca și *rococoul*, ultima

---

[38] *Stuc* (fr. *stuc*, it. *stucco*) = material de o plasticitate deosebită alcătuit din var stins, praf de cretă, praf de marmură; se modelează foarte ușor și poate fi turnat în forme, pictat sau poleit, prin lustruire imită marmura. A fost folosit frecvent la decorațiile baroce; procedeu de origine persană, larg utilizat în arhitectura romană, *Renaștere, baroc, rococo*, în *Dicționar de artă*, vol. II, Ed. Meridiane, 1998, p. 142

[39] "Stucattor Vienensis, Inaurator Vienensis, Marmorisator Vienensis", în Biró Jozsef, *Nagyvárad barok és neoklasszikus müvészeti émlékei*, Budapest, 1932, p. 47

[40] *Zopf* (germ.) = coadă de cal ; cosiță, denumirea acordată barocului tardiv austriac, dezvoltat în timpul domniei lui Iosif al II-lea (1780-1790)

manifestare a *barocului*, care atestă deja o etapă de tranziție între acesta și stilul *neoclasic*. Termenul german *zopf* folosit pentru a caracteriza această fază stilistică își are originea în cozile împletite care făceau parte din coafura feminină în Evul Mediu, iar în secolul al XVIII-lea au fost adăugate perucilor purtate de ofițerii prusaci. Stilul *zopf* își are corespondentul în *stilul Ludovic al XVI-lea* din Franța, devenind o formă caracteristică barocului tardiv din țările integrate Imperiului Habsburgic. Afirmat între 1760-1790, el exprimă tendința barocului austriac spre sobrietate, calm, echilibru clasic, în acord cu spiritul auster al epocii iozefine (1780-1790). Iosif al II-lea a preferat el însuși acest aspect simplificat, puritan al barocului, de o eleganță sobră, ca reacție la somptuozitatea *rococoului* promovat anterior de Maria Tereza. În Viena această etapă a barocului este cunoscută sub denumirea de *Josephinischer Stilnelk*. Elementele definitorii ale stilului *zopf* sunt vizibile în plastica arhitecturală, dar și în decorația interioară a unor importante monumente baroce din Oradea: Palatul baroc (1762-1776), Bazilica romano-catolică (1752-1780), Biserica cu Lună (1784-1790) etc. Întâlnite la monumente cu caracter reprezentativ din Oradea barocă, aceste decorații cuprind ghirlande din frunze de laur formând *panglici* și *coronițe, ghirlande* și *draperii* prinse în cercuri, *urne, ferestre ovale, triglife, entrelacuri, rozete, denticuli, frontoane triunghiulare, console*.

Portaluri

Motivul baroc al intrării este marcat plastic prin elemente decorative particularizante; uneori portalul este încadrat de frontoane frânte, tipic baroce care lasă loc unor elemente decorative specifice: urne *stil Louis XVI*, cum sunt cele de la Biserica romano-catolică Seleuș sau Biserica Premonstratensă. În alte cazuri, portalul este surmontat de un cartuș, de exemplu la Bazilica romano-catolică (Planșa I.b.) urne și ghirlande dispuse în formă de coronițe (Palatul episcopal romano-catolic- Planșa I.c.), sau de frontoane.

La monumentele baroce orădene e frecvent portalul cu traseu rectangular, respectiv cu traseul în formă de mâner de coș (Palatul episcopal romano-catolic, Capela Mizericordienilor). Intrarea în nava Bisericii romano-catolice Premonstratense este marcată de asemenea printr-o amplă deschidere în formă de mâner de coș (Planșa I.d.).

Ferestre

În cazul ferestrelor baroce se remarcă existența unor profilări fine, marcate în tencuială prin care sunt evidențiate diferitele tipologii ale acestora. Un element de originalitate, specific baroc îl constituie prezența ferestrelor tip "ochi de bou"[41], de formă ovală la Bazilica romano-catolică, Capela Mizericordienilor, Biserica romano-catolică Premonstratensă (Planșa II.a.), respectiv cu traseu circular la fațada principală a Palatului baroc (Fig.II.b.). La acoperișul mansardat al acestuia apar și lucarne cu jaluzele tip "ochi de bou". Utilizate frecvent în arhitectura franceză, inclusiv la Palatul Versailles (*Salon de l' oeil de boeuf*, 1701), ferestrele "ochi de bou" au cunoscut o deosebită

[41] *Ochi de bou* (fr. *oeil de boeuf*), *oculus* = tip de fereastră ovală sau rotundă, de mici dimensiuni, caracteristică arhitecturii baroce; în cazul palatelor e situată frecvent la nivelul mansardei sau podului, în *Dicționar de artă* (coord. M. Popescu), vol. II, Ed. Meridiane, București, 1998, p. 16

popularitate în arta barocă, contribuind semnificativ la aspectul inedit al fațadelor. Alte variante de ferestre, la fel de originale sunt fereastra trapezoidală de la frontonul Capelei Mizericordienilor (Planșa II.c.), respectiv fereastra în formă de clopot la fațada Bisericii Premonstratense (Planșa II.d.). La baza ferestrelor se află pervaze profilate, iar în partea superioară apar diferite tipuri de ghirlande (stil *zopf*) și frontoane.

Frontoane

Vocabularul artistic baroc se definește și în Oradea prin varietatea frontoanelor[42]. Ele contribuie la decorarea plastică a fațadelor prin introducerea unor ritmuri alternante, ca alternanța barocă dintre frontoanele triunghiulare și cele semicirculare. Tipic pentru morfologia barocă este frontonul circular, cu traseu arcuit, ondulatoriu, cu marginile terminate frecvent în volute (Capela Mizericordienilor- Planșa III.a.).

O altă tipologie barocă o constituie frontonul întrerupt, secționat în partea centrală, cu câmpul gol sau prevăzut cu un element decorativ (vază, urnă), așa cum apare la Biserica romano-catolică Premonstratensă (Planșa III.b,c.). Barocul tardiv, așa- numitul stil *zopf* este prezent și la Oradea îndeosebi la monumentele marcate de viziunea arhitectului austriac Franz Anton Hillebrandt (1719-1797), definindu-se prin preferința pentru frontoanele triunghiulare, cum sunt cele de la fațada Palatului episcopal romano-catolic, respectiv a Bazilicii romano-catolice din Oradea.

Atice

Element arhitectonic dispus deasupra cornișei edificiilor, atica încoronează partea centrală a acestora, ca element de tranziție între cele două turnuri ale bisericilor baroce. Prevăzută sau nu cu motivul ceasului, atica este dispusă în același plan cu fațada, fiind integrată în compoziția acesteia ca element structural și decorativ. Atica este bine reliefată la Bazilica romano-catolică, respectiv la Biserica cu Lună, fiind racordată prin volute, respectiv porțiuni de zidărie cu marginile curbe.

Capiteluri

Ritmarea tipic barocă a fațadelor prin intemediul pilaștrilor[43] este prezentă și la monumentele baroce orădene, cu accente expresive îndeosebi la nivelul fațadelor centrale. O tipologie specifică barocului o constituie capitelurile ionice prevăzute cu ghirlande care fac legătura sau se desprind din volute, respectiv capitelurile toscane, derivate din ordinul doric, mai sobru (Biserica Premonstratensă, Biserica reformată din Parcul Traian, Catedrala greco-catolică "Sf. Nicolae"). Frecvent se recurge la dublarea cu valoare expresivă atât a pilaștrilor, cât și a capitelurilor, la nivelul fațadelor principale (Palatul baroc, Planșa IV.a.).

La decorația interioarelor de biserici se remarcă preferința pentru capitelul

[42] *Fronton* (lat. *frons* = frunte), motiv triunghiular sau semicircular ce încoronează fațada unui edificiu; începând din *Renaştere* este aplicat ca element repetitiv şi în alte zone ale fațadelor, deasupra ferestrelor sau intrărilor, în *Dicţionar de artă* (coord. M. Popescu), vol.I, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 193

[43] *Pilastru* (fr. *pilastre*, it. *pilastro*) = stâlp angajat unui perete, cu funcţie ornamentală sau de consolidare a unui zid; folosit în baroc la ritmarea fațadelor, interpretează plat elemente de decoraţie specifice unei coloane sau unui stâlp, în V. Drăguț, *op.cit.*, p.234

compozit[44] poleit, în diferite variante, la Bazilica romano-catolică, Capela Palatului baroc, Biserica Premonstratensă (Planşa IV.b.).

O creaţie originală o constituie capitelul compozit alcătuit din volute stilizate şi frunze de acant dispuse liber sau formând *rocaille*-uri, aşa cum apare la altarul principal al Capelei Mizericordienilor (Planşa IV.c.). La altarele baroce provenite de la fosta Biserică a franciscanilor (astăzi în Biserica romano-catolică Olosig) sunt frecvente decoraţiile poleite de tip *rocaille* care îmbracă partea superioară a pilaştrilor, corespunzătoare capitelului.

O altă variantă, inedită este capitelul stil *zopf*, specific barocului tardiv. Integrat în decoraţia stâlpilor de la holul Palatului baroc, acesta este prevăzut cu *triglife, denticuli şi butoni stil Louis XVI* (Planşa IV.d.).

Cupola eliptică

O invenţie originală a epocii baroce este cupola eliptică. În literatura de specialitate consacrată stilului baroc este subliniată relaţia dintre descoperirea traseului eliptic al mişcării planetelor de către Johann Kepler şi preferinţa pentru această nouă configuraţie spaţială. În acest sens, Capela Mizericordienilor din Oradea are un plan eliptic tipic baroc, fiind una din cele mai rare forme de cupolă experimentate în spaţiul transilvănean[45].

Scara de onoare

Motivul baroc al scărilor de onoare prevăzute cu baluştri apare la Palatul episcopal romano-catolic din Oradea, unde scările marchează drumul spre salonul de onoare de plan oval situat la primul etaj (Planşa IV.e.). După moda barocă, casa scărilor este spaţioasă, impunătoare, luminoasă, conferind o impresie specifică de monumentalitate. În afara acesteia, există o scară secundară şi trei scări cu traseul în spirală, tipic baroce. Acestea conduc spre etaj şi comunică deopotrivă cu subsolul. Scări interioare răsucite în spirală asigură accesul la turnurile bisericilor baroce din Oradea.

Motivul baroc al ritmării cu baluştri miniaturali apare deopotrivă în concepţia balcoanelor (galeriile de la etaj din Bazilica romano-catolică, Biserica Premonstratensă) sau este utilizat cu rol strict decorativ (faţada Palatului baroc).

Cornişa

Un element specific de morfologie barocă îl constituie tendinţa de arcuire plastică a antablamentelor, evidentă în primul rând la nivelul turnurilor, unde cornişa se rotunjeşte expresiv, descriind mici curbe în retrageri treptate care fac loc cadranului de ceas (Biserica "Sf. Ladislau", Biserica romano-catolică Seleuş, Biserica cu Lună, Biserica reformată Olosig, etc.)

---

[44] *Capitelul compozit* = tip de capitel care combină volutele ionice cu frunzele de acant specifice capitelului corintic

[45] N. Sabău, *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii baroce din Oradea*, în *Crisia*, XIV, 1984, p. 467- 487

Acoperişul în formă de bulb sau tip pagodă

O morfologie caracteristică pentru turnul-clopotniţă baroc este acoperişul în forma unui bulb de ceapă cu traseul arcuit în curbe şi contracurbe. Frecvent în barocul central-european, el apare şi la monumentele baroce din Oradea deasupra turnurilor-clopotniţă (Bazilica romano-catolică, Biserica cu Lună, Biserica "Sf. Treime", Biserica "Sf. Ladislau", Biserica "Sf. Nicolae", Biserica romano-catolică Seleuş). O altă variantă caracteristică stilului baroc este clopotniţa tip pagodă, cu vârful alungit şi aspect orientalizant, întâlnit la Capela Mizericordienilor din Oradea.

Ornamente specifice

Stilul baroc conferă o mai mare autonomie decoraţiei, care dobândeşte un rol crescut în articularea plastică a monumentelor. Cea mai mare parte a decoraţiilor, care contribuie substanţial la expresivitatea faţadelor baroce sunt realizate din stuc. Motivele geometrice, fitomorfe sau antropomorfe amplifică aspectul pitoresc al monumentelor, conferind un rol prioritar faţadei principale.

1.Voluta

Unul din cele mai tipice elemente de morfologie în cadrul repertoriului decorativ baroc este *voluta*[46]. Termenul trimite la forma răsucită specifică cochiliei sau spiralei, definitorie pentru volută, unul din cele mai vechi elemente decorative cunoscute. Cunoscută de egipteni şi asirieni, care o foloseau în combinaţie cu alte elemente decorative, *voluta* are o origine îndepărtată în decoraţia capitelurilor de la Palatul din Persepolis (Persia). De sorginte orientală, ornamentul a fost folosit în antichitatea clasică în relaţie directă cu ordinul ionic, cea mai perfectă volută fiind creaţia artei clasice greceşti. De la greci a fost preluată de romani şi apoi de toate stilurile arhitecturale moderne, începând cu *Renaşterea*. La stilurile baroc şi rococo, voluta are aspectul unei rădăcini din care se desprind ornamente diferite, cum ar fi frunze de acant stilizate.

O creaţie originală a artei baroce, cu antecedente în *Renaştere* şi *manierism* o constituie frontonul racordat cu volute, prezent şi în arta orădeană (Biserica ortodoxă "Sf. Treime"din Parcul Traian, Capela Mizericordienilor). De asemenea, aticele monumentelor baroce sunt racordate prin intermediul unor volute, adesea interpretate geometrizat, în spiritul barocului tardiv clasicizant (Bazilica romano-catolică- Planşa V.a.). Când este utilizată la capiteluri sau pilaştri, voluta barocă aduce noi accente decorative, fiind uneori dublată, ceea ce îi conferă o plasticitate mai pronunţată (faţada Bazilicii romano-catolice- Planşa V.b.). Ea face parte şi din morfologia capitelului compozit baroc, preferat la decoraţia interioară a bisericilor (PlanşaV.c.).

Voluta apare frecvent în structura coronamentelor de altar baroce, de exemplu la altarul principal, sculptat în lemn şi pictat al Capelei Mizericordienilor. În unele situaţii, deasupra celor două volute transformate în console stau îngeri adoratori (altarul Capelei Palatului episcopal romano-catolic, altarul principal al Bisericii "Sf. Ladislau").

---

[46] *Voluta* (lat. *volutum* = învârtit), element de arhitectură de origine orientală, asemănător cochiliei de melc sau coarnelor de berbec

O creație tipic barocă, extrem de originală este contrafortul în formă de volută. Utilizați cu maximă expresivitate de către Baldassare Longhena la Biserica "Santa Maria della Sallute" din Veneția, contraforții terminați în formă de volută apar și la Bazilica romano-catolică din Oradea. Uneori, volutele sunt stilizate geometric, în acord cu morfologia barocului tardiv; nelipsite la tabernacolele baroce din Oradea, ele încadrează un mic edicul flancat de doi heruvimi în adorație (Biserica "Sf. Ladislau", Capela Mizericordienilor, Biserica Premonstratensă etc.).

2.Cartușul

Cartușul[47] este un accesoriu decorativ, dar și funcțional-simbolic frecvent în repertoriul baroc. Având o tradiție care coboară până la arta sarcofagelor creștine, cartușul a continuat să fie utilizat și în Evul Mediu, dobândind forme mai complexe în gotic și *Renaștere*. În această perioadă utilizarea cartușului se răspândește în arhitectură, respectiv în sculptura cu caracter funerar. La sfârșitul *Quattrocento*-ului se trece de la formele plane și geometrice la o morfologie curbilinie, sinuoasă, care anticipează barocul.

Cartușul este un ornament liber cu valoare simbolică, situație în care încadrează inscripții, blazoane, respectiv cu funcție strict decorativă, când partea centrală este lipsită de semnificație. El a servit și în arta barocă ca ornament arhitectonic, dispus în fațada bisericilor și palatelor, în dreptul portalului principal, dar și ca ancadrament al unor inscripții funerare de pe morminte sau epitafe. În cadrul artei baroce cartușul are aspectul specific al unui ancadrament cu traseu oval sau circular, sculptat, stucat sau pictat, cu marginile rulate sau crestate spre interior, respectiv exterior. Ornamentul derivă din transpunerea picturală sau sculpturală a unui pergament stilizat și rulat în formă de con, al cărui câmp permite reprezentarea unor inscripții, embleme, alegorii. În secolul al XVIII-lea cartușul s-a adaptat stilului rococo pentru a încadra, după moda epocii *chinoiserii*, peisaje idilice, scene galante.

La Oradea, cartușuri stucate figurează cu rol decorativ deasupra portalurilor (portalul Bazilicii romano-catolice din Oradea, portalul Palatului baroc). Un cartuș inedit, arcuit în linii ondulate este situat sub tribuna orgii din Biserica Premonstratensă. Sălile de onoare de la primul etaj al Palatului baroc sunt decorate cu cartușe tip *Louis XVI* asociate cu frunze de acant și panglici sau cu frunze de acant, palmier și panglici. Distruse după 1948 în urma cazării în palat a refugiaților greci, ornamentele stucate din sălile edificiului au fost refăcute, respectând tipologiile decorative specifice barocului (Planșa VI.a.).

În cadrul decorației interioare, un frumos exemplu de cartuș cu traseul ramei în formă de *creastă de val* decorează cupa amvonului din Biserica romano-catolică Olosig, încadrând o reprezentare a *Carității*. Altarul principal al Bazilicii romano-catolice este încoronat cu un cartuș oval, poleit și încadrat cu frunze de acant (Planșa VI.b.). Uneori cartușe mici, cu traseu oval încadrează inițialele sau numele donatorilor, la amvoanele de la Capela Mizericordienilor, respectiv fosta Biserică a franciscanilor (astăzi în Biserica

[47] *Cartuş* (fr.*cartouche*, it. *cartoccio*) = motiv ornamental cu aspect de chenar, pictat sau sculptat, de diferite forme, care delimitează un câmp central rezervat unui blazon, unei inscripţii, embleme sau date, folosit uneori exclusiv ca element decorativ, plasat pe frontispiciul unui edificiu, deasupra unei uşi, în V. Drăguţ, *op.cit.*, p.82

romano-catolică Olosig). Un cartuș decorat cu rodie și vrejuri de acant încadrează anul construcției la portalul Spitalului mizericordian (Planșa VI.c.). Cartușe decorative, poleite încadrează embleme sau inscripții la altarele baroce de la Biserica romano-catolică Olosig (Planșa VI.d.). În cadrul frescei de pe cupola Bazilicii romano-catolice întâlnim cartușe picturale ovale pictate în *grisaille*, prevăzute cu teme religioase.

3.Cochilia de scoica

Element decorativ extrem de important în definirea morfologică a stilului baroc, scoica (fr.*coquilles*) apare relativ sporadic în plastica ornamentală a barocului orădean, fiind utilizată insistent la edificiile și casele în stil eclectic ale orașului. Este utilizată constant în combinație cu volute, acanturi, cartușe sau ghirlande, fiind una din emblemele stilului.

Scoica simetrică, rotundă, de dimensiuni mici, apare în decorația stucată și poleită a unor altare baroce (Altarul "Sfânta Familie" de Joseph Vincenz Fischer din Bazilica romano-catolică – Planșa VII.a.), la amvonul Capelei Mizericordienilor (Planșa VII.b.), dar și în cadrul decorațiilor stucate din sălile de onoare ale Palatului baroc (Planșa VII.c.). În ceea ce privește decorația exterioară, motivul scoicii ușor stilizat figurează deasupra ferestrelor circulare ale rezalitului central al Palatului episcopal romano-catolic. Motivul scoicii poleite (*stil Louis XVI*) e redat pictural în frescele de pe Cupola Bazilicii romano-catolice, unde încadrează busturi figurative pictate, respectiv pe tavanul Capelei din Palatul baroc.

4.Elipsa

Un motiv structural și decorativ specific baroc este elipsa (gr. *elleipsis*), devenită una din cele mai populare forme ale cupolelor, planurilor de biserici, dar și ale saloanelor de onoare, curților și ferestrelor baroce. Elipsa apare ca element decorativ la decorația balconașelor din Bazilica romano-catolică, unde întâlnim o succesiune de elipse traforate (Planșa VII.d.). La fel de frecvent este motivul panglicilor alcătuite dintr-o alternanță de elipse și cerculețe, sau din elipse înlănțuite, uneori oarbe (pervazele ferestrelor superioare din registrul turnurilor de la Bazilica romano-catolică). La numeroase biserici baroce din Oradea (Biserica Premonstratensă, Bazilica romano-catolică) apar ferestre elipsoidale la nivelul fațadelor principale sau laterale, respectiv ferestre elipsoidale cu jaluzele la turnuri (Bazilica romano-catolică, Biserica Premonstratensă).

5.Acantul

Acantul, unul din cele mai frecvente motive ornamentale de inspirație vegetală derivă din planta cu aceeași denumire specifică regiunii mediteranene. Frunza de acant (gr. *acanthus spinosus*), aparţinând unei specii de spini din regiunea mediteraneană a fost transpusă în artă încă din antichitatea greacă, fiind imortalizată plastic de sculptorul Calimach (sec. V î.Hr.), creatorul capitelului corintic. Romanii au utilizat în mod curent capitelul corintic (în care au transpus frunzele din tipul *acanthus mollis*) și au creat capitelul compozit, unul din cele mai frumoase capiteluri decorate cu acant, preferat pentru somptuozitatea sa în epoca imperială. Ambele variante de capitel au fost preluate de toate stilurile și epocile, primind interpretări distincte ale frunzei și

marginilor acesteia în arta romană, bizantină, romanică, gotică, renascentistă etc..

Frunza de acant barocă derivă din cea renascentistă, care a dus vrejul de acant la cel mai înalt grad de realizare. Profilul baroc al acantului redă frunza cu contururi și reliefuri mai ondulate; specifice acantului baroc sunt traseele sinuoase, cu vârful frunzelor întors în față sau lateral și nervura principală cu aspect de tulpină sau rădăcină. Acantul a cunoscut o largă utilizare în cadrul artei baroce, atât la capitelurile compozite, cât și ca element decorativ distinct, utilizat la ornamentarea altarelor, amvoanelor, stranelor, iconostaselor, confesionalelor, a mobilierului religios sau laic (Planșa VIII.a.).

Interpretarea acantului în maniera stilului *rococo* este și ea frecventă în contextul barocului tardiv orădean. Specific acestuia este acantul-flacără, cu frunzele stilizate, vârfurile ascuțite și ondulate ca o flacără, utilizate uneori în combinație cu scoici sau cartușe. Frecvent, vrejul de acant este prezent într-o simbioză cu *rocaille*-urile, în cadrul unor trasee asimetrice, spiralate care primesc forme sinuoase cu aspect de flacără sau iau forma literei S și C, așa cum apar la decorația orgii din Biserica Premonstratensă (Planșa VIII. b; c.), altarele baroce provenite de la fosta Biserică a franciscanilor, astăzi în Biserica romano-catolică Olosig, respectiv la decorația sculpturală din lemn a stranelor din Biserica Premonstratensă. Adesea liniile care formează vrejul se transformă în spirale elipsoidale. Tot din această simbioză *acant-rocaille* a rezultat motivul *crestei de val* întâlnit în decorația sculptată de la aceleași strane.

6.Ghirlande

Unul din cele mai caracteristice elemente decorative, specifice fazei tardive a barocului orădean este motivul ghirlandelor (fr.*guirlande*, it. *ghirlanda*). La originea acestui tip de ornament se află obiceiul anticilor de a atârna ghirlande alcătuite din fructe reale pe frizele templelor, în alternanță cu craniile animalelor sacrificate[48]. Treptat acestea au fost transpuse plastic, în frizele ordinului ionic și corintic fiind întâlnite ghirlande din flori sau fructe însoțite de bucranii. Ghirlandele din frunze de laur sau fructe descriind trasee curbe, prinse între bucranii[49] erau curente și în arta romană. Ornamentul a fost redescoperit de *Renaștere*, fiind preluat și de arta barocă. Ghirlande iluzioniste alcătuite din frunze de laur, cu bucranii în partea centrală apar și în cadrul frescelor din Capela Palatului baroc.

Alcătuite îndeosebi din frunze de laur, ghirlandele barocului târziu primesc o frumoasă atârnare, formând adesea o coroniță în centru și două bucle de draperie prinse în cercuri la extremități (maniera specifică stilului *zopf*). Ghirlandele de acest tip, dispuse în coronițe specifice stilului *zopf* sunt prezente în decorația interioară și exterioară a unor monumente reprezentative ale barocului orădean, îndeosebi la fațada Palatului baroc (Planșa IX.a.) și a Bazilicii romano-catolice (Planșa IX.b.). Ghirlande în stil *zopf* se mai păstrează la feroneria unor monumente baroce din Oradea; sunt

[48] F.S. Meyer, *Ornamentica*, vol.I, Ed. Meridiane, 1988, p. 101

[49] *Bucraniu* (gr. *bous* = bou, *kranios* = craniu, lat. *bucranium*) = ornament arhitectural sau pictural, reprezentând un craniu de bou sau berbec; în friza dorică ocupă spațiul metopei, în cea ionică și corintică este însoțit de panglici, ghirlande. Frecvent în antichitate, ornamentul redevine actual în secolul al XVIII-lea în urma descoperirilor de la Herculanum şi Pompei, în *Dicționar de artă* (coord. M. Popescu), A-M, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 79

relevante în acest sens grilajul de la fereastra interioară din Capela Palatului baroc, respectiv grilajele de la ferestrele Spitalului Mizericordienilor. În ambele cazuri motivul ghirlandei apare în asociere cu panglici ce formează fundiţe sau coroniţe.

O altă tipologie o constituie ghirlandele de laur prinse în cercuri, asociate cu elemente fitomorfe, aşa cum apar în decoraţia stucată a tavanului corespunzător scării de onoare a Palatului baroc (Planşa IX.c.). Tot aici apar ghirlande de laur stucate asociate cu seminţe sub forma unor boabe de păstaie aparente în partea centrală, element decorativ transpus şi în decoraţia sculptată în lemn a uşii de la intrare. Ghirlande din frunze de laur prinse în cercuri sunt transpuse în decoraţia stucată de deasupra scărilor de onoare, la mensa altarului în formă de sarcofag a Capelei Palatului baroc, în pictura iluzionistă a aceleiaşi Capele, respectiv la tronul arhieresc din Biserica romano-catolică Olosig. Amvonul din marmură roz din Bazilica romano-catolică este decorat cu o ghirlandă poleită formând o coroniţă specifică stilului *zopf* (Planşa IX.d.). Ghirlande din frunze de laur specifice stilului *zopf* sunt prezente şi în decoraţia interioară a bisericii, la cele două aghiazmatare de marmură, respectiv la tabernacolul decorat cu *Sacrificiul lui Avraam.*

De aceeaşi popularitate s-au bucurat ghirlandele din fructe. Cu originea în arta romană, ele au fost redescoperite de *Renaştere* şi preluate de arta barocă. Asociate cu frunze de acant, *entrelacs*-uri şi rozete, ghirlandele din fructe apar în decoraţia stucată a sălilor reprezentative ale Palatului baroc, dar şi în pictura Capelei, respectiv a salonului de onoare.

7.Panglici

Panglicile apar în cadrul decoraţiilor baroce din Oradea nu ca element de sine stătător, ci ca decor însoţitor al ghirlandelor, respectiv coroniţelor şi rozetelor; ele au de obicei forma unei fundiţe cu marginile libere ondulate, în acord cu morfologia specifică stilului *Louis XVI* : faţada Palatului baroc, stucaturile interioare din sălile cu caracter reprezentativ ale acestuia (Planşa X.a.,b.), feroneria de la Spitalul Mizericordienilor (Planşa X.c.) şi Capela Palatului baroc. Plisate sau răsucite, legate în fundiţe sau în formă de cocardă, panglicile sunt caracteristice barocului tardiv clasicizant.

8.Entrelacs

În cadrul decoraţiei stucate de factură barocă, *entrelacs*-ul (fr. *entrelacs*)[50] revine frecvent în articularea plastică a faţadei Palatului episcopal romano-catolic şi a Bazilicii romano-catolice, fiind unul din elementele ce denotă amprenta stilului *zopf*, cunoscut şi propagat în această perioadă de arhitectul austriac Franz Anton Hillebrandt. *Entrelacs*-urile au fost transpuse în lemn la decoraţia uşii de intrare în Palatul baroc şi în stuc, la decoraţia bolţii din dreptul scărilor de onoare, respectiv în decoraţia plafonantă a sălilor reprezentative de la primul nivel (Planşa X.d.). Reflectând aceeaşi apartenenţă la barocul tardiv, *entrelacs*-urile poleite apar ca element decorativ la ancadramentele picturilor de altar din Bazilica romano-catolică, respectiv la decoraţia tabernacolelor.

[50] *Entrelacs* = motiv decorativ pictat sau sculptat, alcătuit din linii curbe sau frânte care se înlănţuiesc, se întretaie, alcătuind diferite trasee

9.Rozeta

Cu originea în arta antică, rozeta (fr.*rosette*) este un motiv ornamental străvechi, cu o largă difuziune. Prezentă în întreaga istorie a artei, a fost utilizată deopotrivă în Evul Mediu, Renaştere, baroc şi eclectism. Motiv decorativ în forma unei flori de trandafir (fr.*rose*) sau măcieş puternic stilizată, rozeta revine frecvent în repertoriul decorativ al barocului tardiv. Modelată în stuc, ea apare frecvent ca ornament distinct în centrul bolților la holul (Planşa XI.a.) şi sălile de onoare ale Palatului episcopal romano-catolic din Oradea (Planşa XI.b.). Alteori motivul rozetei este transpus în lemn, de exemplu la uşa de intrare a Palatului baroc; tronul arhieresc din fosta Biserica a franciscanilor, azi Biserica romano-catolică Olosig, este decorat cu o frumoasă rozetă în stil *zopf* (Planşa XI.c.).

10.Draperia

Utilizată la ambientarea interioarelor baroce, la ferestre sau la paturile prevăzute cu baldachine, draperia (fr. *draperie*) a fost integrată ca un accesoriu decorativ important în scenografia artei baroce, atât laice, cât şi religioase. La fel ca şi marmura, mătasea sau brocartul au fost transpuse în mod iluzionist în decorația picturală barocă. În portretele laice sau ecleziastice baroce sunt frecvente draperiile pictate care fac parte din recuzita scenografică a stilului.

Draperia prinsă în cercuri după morfologia stilului *zopf* este frecventă în cadrul ornamentației barocului orădean, fiind transpusă în stuc la fațada Palatului baroc (Planşa XI.d.); ea încadrează coronamentele de altare provenite de la fosta Biserică a franciscanilor (Planşa XI.e.) şi este prezentă ca motiv ornamental la uşi (Planşa XI.f.) sau piese de mobilier bisericesc de influență barocă.

Transpus pictural, motivul baroc al draperiei însoţeşte atât portretele de aparat, cât şi pictura "Sf. Carlo Borromeo oferindu-se pe sine ca victimă de ispăşire în timpul epidemiei de ciumă din Milano"din Capela Palatului baroc. O amplă draperie iluzionistă de culoare vişinie încadrează uşa de intrare în formă de baldachin din aceeaşi capelă.

11.Busturi figurative

Element decorativ folosit sporadic în barocul orădean, busturile figurative modelate în stuc decorează pervazele de la primul etaj al Palatului baroc (Planşa XII.a.). Elemente decorative antromorfe de o factură similară, asociate unor ornamente fitomorfe, figurează pe bolta de deasupra altarului principal al Bisericii Premonstratense (Planşa XII.b.). În pictura cupolei din Bazilica romano-catolică, se văd pe margini busturi figurative pictate în *grisaille.*

12.Urna

Motiv predilect al repertoriului baroc, urnele (fr. *urne*) cu ghirlande şi flăcări, traforate în lemn sau stucate şi poleite apar frecvent în ornamentația altarelor şi amvoanelor. Element decorativ, urna este şi un motiv simbolic. Tema revine frecvent în decorarea fațadelor baroce, încadrând portalurile monumentelor laice sau ecleziastice (Planşa XII.c.). Integrată atât picturii de altar, frescelor, cât şi decorației sculpturale, urna este o aluzie la tema barocă *memento mori.* O urnă barocă sculptată în lemn, cu trandafiri poleiți este aşezată pe mensa din marmură roşie, în formă de sarcofag a

Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea. Ea transpune în lemn motivul urnelor iluzioniste redate pe plafonul și în pictura de altar a Capelei. Două urne stucate și poleite încadrează coronamentul altarului din capelă, consacrat Sfântului Carlo Borromeo. Şi în acest caz, motivul *memento mori* sugerat de urne este în acord cu subiectul dezolant al picturii de altar, care redă în plan secund victimele epidemiei de ciumă din Milano. Urna reapare ca motiv decorativ în cadrul frescei ce decorează tavanul din Capela Palatului baroc (Planșa XII.d.).

13. Statui în firide

Tipice morfologiei baroce, statuile plasate în firide[51] nu se mai păstrează la monumentele baroce din Oradea; fațada principală a fostei Biserici franciscane din Oradea era decorată cu statui de sfinți plasate în nișe.

14. Rocaille

Emblemă a stilului rococo, *rocaille*-ul[52] este contemporan cu manifestările barocului tardiv orădean din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Vrejuri de acant sinuoase în forma literei C sau S apar în decorația altarelor din Biserica romano-catolică Olosig (Planșa XIII.a.), a stranelor de la Biserica Premonstratensă (Planșa XIII.b.), a mobilierului bisericesc de la Capela Mizericordienilor (Planșa XIII.c.), respectiv a unor sobe de faianță din sălile de onoare ale Palatului episcopal romano-catolic. În aceste cazuri *rocaille*-urile se bazează pe combinația unor vrejuri de acant sinuoase, expresive, dispuse în trasee ce amintesc forma literei C sau S și formând diferite tipuri de cartușe.

15.Grilajul

Folosit cu predilecție de stilul *rococo*, grilajul[53] traforat în lemn, e integrat în decorația pervazelor de la Biserica Premonstratensă (Planșa XIV.a.). Poleit, el revine în decorația altarelor de la fosta Biserică a franciscanilor (Planșa XIV.b.). Același ornament este transpus în decorația stucată de pe bolta Bisericii premonstratense (Planșa XIV.c.) respectiv a sălilor Palatului baroc (Planșa XIV.d.).

16. Ornamente baroce iluzioniste

Iluzionismul a constituit unul din procedeele preferate ale picturii parietale baroce, contribuind la amplificarea viziunii decorative asupra spațiului. Având un reprezentant celebru în pictorul, arhitectul și decoratorul Andreea Pozzo (1642-1709), *trompe l' oeil*-ul[54] a devenit un procedeu curent în arta barocă, folosit cu intenția de a obține amplificarea iluzorie a spațiului arhitectural. Gustul pentru capcanele

---

[51] *Firidă* (fr. *niche*) = adâncitură în grosimea unui zid, terminată uneori în arc semicircular, prevăzută cu statui, folosită în decorația fațadelor , în V. Drăguț, *op.cit.*, p.144

[52] *Rocaille* (fr.) = termen folosit pentru a denumi fragmentele de roci, dar şi cochiliile folosite la decorarea grotelor, iar ulterior motivul ornamental derivat din curbele şi contracurbele unor cochilii, pietre de forme neobişnuite combinate cu elemente vegetale, florale, cartuşe..., în *Dicționar de artă*, vol. II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1998, p. 98

[53] *Grilaj* = ornament în formă de rețea, frecvent folosit la decorarea pieselor de ceramică, metal, lemn, în *Dicționar de artă* (coord. M. Popescu), I, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 209

[54] *Trompe l'oeil* (fr. = *înșeală ochiul*), tehnică picturală al cărei scop este să înșele ochiul printr-un procedeu iluzionistic, termenul desemnează iluzionismul pictural, frecvent utilizat şi în arta religioasă barocă

picturale a generat în baroc *trompe l'oeil*-uri de o mare virtuozitate, cu efecte plastice impresionante. Efect al tehnicii picturale *grisaille*[55], iluzionismul este prezent la Capela Palatului episcopal romano-catolic din Oradea, respectiv cupola Bazilicii romano-catolice, ambele opera artistului bavarez Johann Nepomuk Schöpf (1733-1785). Îndeosebi frescele din Capela Palatului baroc sugerează conlucrarea artelor sub semnul iluzionismului și al decorativismului baroc, constituind un element de referință pentru barocul transilvănean în ceea ce privește abundența transpunerii picturale a unor decorații specifice stilului. Realizate în manieră *grisaille*, elementele scenografice iluzioniste trimit deopotrivă la arhitectură (antablamente, coloane, arcade, bolți), sculptură (personajele alegorice, evangheliștii și profeții plasați pe socluri), respectiv ornamente tipic baroce realizate din stuc: *ghirlande, frunze de acant, rozete, panglici, cartușe, scoici, draperii, baldachin, urne funerare*.

Interferența artelor este sugerată și la modul concret prin repetiția unor motive. Astfel, nișele pictate pe pereții laterali reiau motivul arcadelor reale care încadrează ferestrele rectangulare ale sălii; coronamentul altarului realizat din stuc poleit flancat de îngeri în atitudine de devoțiune este transpus pictural în partea opusă a capelei prin îngerii pictați într-un ton galben-verzui care susțin emblema episcopului Patachich. Tot în acest sens, ferestrelor reale de pe peretele din stânga altarului le corespund ferestre iluzorii realizate în *trompe l `oeil* în nișele practicate în pereții din dreapta altarului. Motivul baldachinului care marchează intrarea în capelă, elementele decorative ale coronamentului (ghirlande, *putti*, urne, nori, îngeri), placajul în marmură al altarului și al *mensei* se regăsesc și în pictura care îmbracă pereții și tavanul capelei. Baldachinul real, din lemn care marchează intrarea în capelă este surmontat de o draperie iluzionistă pictată, dispusă scenografic în falduri ample. La baza întregii compoziții se află benzi pictate imitând marmura, realizând o unitate perfectă cu soclul din marmură roz al altarului.

Aceeași conlucrare a procedeelor arhitectonice, decorative și cromatice se realizează pentru a evidenția pictura centrală a altarului. Trecerea de la pereții laterali la altarul principal se realizează printr-o impresionantă arhitectură iluzionistă în *grisaille*, aflată într-o deplină unitate cu cadrul arhitectonic al altarului. Alcătuit din pilaștri canelați, cu baza din marmură policromă, acesta este prevăzut cu un antablament puternic profilat în retrageri treptate. Părțile inferioare ale pilaștrilor, capitelurile compozite și coronamentul sunt poleite. Coronamentul altarului, cu marginile terminate în volute este alcătuit din îngeri adoratori poleiți și ghirlande ce încadrează un spațiu decorat cu raze, nori, capete de îngeri, dominat central de *Ochiul divin* înscris într-un triunghi. Elementele picturale care fac trecerea spre pictura altarului creează senzația de adâncire a spațiului, fiind o prelungire iluzionistă a motivelor care decorează ancadramentul altarului: capiteluri compozite și baze de coloane poleite, fragmente de antablament, îngeri, ghirlande (Planșa XV.b).

Pereții capelei sunt în întregime acoperiți cu elemente decorative pictate care umplu golurile pentru a sugera *ghirlande, rozete, vrejuri de acant*, respectiv socluri sau nișe care încadrează evangheliștii și cei doi profeți. Legătura dintre cele patru

[55] *Grisaille* (fr.) = tehnică picturală monocromă, bazată pe aplicarea graduală a unei culori neutre, de obicei gri, în câteva nuanţe calde şi reci, *Dicţionar de artă* (coord. M. Popescu), I, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 210

mici scene pictate la baza tavanului este realizată prin ghirlande din frunze de laur iluzioniste, legate cu panglici sau formând coroniţe *stil Louis XVI,* asociate uneori cu *bucranii* pictate. Coarnele acestora alcătuiesc inele specifice stilului *zopf* în care sunt prinse ghirlandele. Acestea imită şi transpun la nivel pictural ghirlandele şi urnele reale, stucate şi poleite care decorează altarul capelei. Ghirlandele din capelă sunt pictate într-o nuanţă aurie care imită poleială specifică decoraţiilor baroce şi descriu curbe largi prin care încadrează şi fac legătura între cele patru scene de la baza tavanului, dar şi între alte elemente arhitecturale iluzioniste (Planşa XV.a.). Ghirlande false, alcătuite dintr-o asociere de fructe, frunze de laur şi vrejuri de acant decorează soclurile pe care sunt redaţi evangheliştii şi profeţii.

Cu toate că spaţiile de formă dreptunghiulară sunt mai improprii decât cupolele, autorul foloseşte întregul repertoriu al procedeelor baroce de creare a iluziei spaţiale. La crearea iluziei de adâncime spaţială contribuie pictarea de elemente arhitecturale care prin golurile create sugerează o prelungire a spaţiului (arcade, coloane, bolţi). Aceste procedee tipic iluzioniste care contribuie la impresia de elansare a bolţii cereşti confirmă însuşirea tehnicilor picturale iluzioniste care au dominat pictura bavareză, avându-i ca precursori pe Hans Georg Asam şi Johann Anton Gumpp[56]. Prin intermediul arcadelor, bolţilor şi nişelor pictate artistul modifică optic percepţia spaţiului rectangular al Capelei, realizând efectiv impresia de lărgire a dimensiunilor reale şi de rotunjire a pereţilor (Planşa XV.c.). În aceeaşi tendinţă barocă de completare iluzionistă a decoraţiei se integrează şi pictura cu imitaţie de marmură de la baza pereţilor. Ghirlandele şi urnele tip *Louis XVI* revin cel mai frecvent în articularea decorativă a Capelei. Prezente atât în decoraţia plafonantă, cât şi în compoziţia picturii, a coronamentului şi a mensei altarului, ele reflectă limbajul decorativ al barocului tardiv clasicizant (*Zopf*).

În cazul Capelei Palatului baroc se poate remarca transpunerea picturală a unor decoraţii realizate în stuc de la nivelul faţadei principale. Sunt relevante în acest sens anumite variante de ghirlande, console şi urne, respectiv stema episcopului Adam Patachich.

Un alt exemplu de utilizare intensă a *grisaille*-ului cu efecte scenografice iluzioniste este cupola Bazilicii romano-catolice. *Trompe l'oeil*-ul frescei se bazează pe folosirea echilibrată a elementelor de arhitectură iluzionistă redate în manieră *grisaille: cartuşe cu personaje alegorice*, *busturi figurative, scoici, socluri cu sculpturi în grisaille, ghirlande, volute, console, frontoane şi arcade*. În acest caz, elementele arhitecturale pictate în *grisaille* contribuie la impresia de elansare a unei cupole prea joase. Dacă arcadele false, pictate în tonuri de ocru amplifică spaţialitatea cupolei, decoraţiile pictate de la baza acesteia asigură impresia de unitate a întregii compoziţii şi realizează o tranziţie aproape insesizabilă, în spiritul *trompe l' oeil*-ului baroc de la arhitectura reală a cupolei la cea iluzorie a bolţii cereşti pictate pe intradosul acesteia.

În cadrul frescei de pe cupola Bazilicii romano-catolice întâlnim cartuşe picturale ovale redate în *grisaille* şi prevăzute cu teme religioase, integrate unor elemente arhitecturale iluzioniste. Motivul scoicii poleite (*stil Louis XVI*) e transpus pictural în frescele de pe Cupola Bazilicii romano-catolice, unde încadrează busturi figurative pictate, respectiv tavanul Capelei din Palatul baroc.

---

[56] A. Gotz, *Pictura germană în secolul al XVII*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1982, p. 150

Fresca ce decorează cupola Capelei Mizericordienilor este un alt exemplu de utilizare a iluzionismului pictural. Lanternoul fals[57], cu ferestre și coloane pictate, redate în spirală, nervurile cu vrejuri vegetale cărnoase contribuie la amplificarea iluzorie a dimensiunilor cupolei, creând impresia de perspectivă (Planșa XV.d.). Nervurile iluzioniste sunt decorate cu ghirlande alcătuite din frunze de acant și fructe, iar lanternoul este sugerat printr-o spirală *trompe l'oeil* prevăzută cu ferestre și coloane pictate. Cupola eliptică joasă a Capelei primește astfel o sugestie de elansare și adâncime obținută prin mijloace pur picturale. Cele patru colțuri ale cupolei se racordează la arhitectură prin intermediul unor cartușe false redate în *grisaille*.

x x x

Ornamente baroce în decorația bisericilor românești

Influența barocului în mediul românesc s-a reflectat atât la nivelul articulării decorative a fațadelor, cât și al decorației interioare, ambele suprapunându-se pe fondul planimetric și structural de tip bizantin. La nivelul morfologiei decorative se întâlnesc tipologii ornamentale caracteristice barocului tardiv, ca *rococoul* sau elemente de stil *zopf* care fac trecerea spre *neoclasicism*.

În ceea ce privește decorația exterioară întâlnim tendința specific barocă de subliniere plastică a fațadei principale vestice, corespunzătoare turnului-clopotniță. Ritmarea fațadei principale a Bisericii cu Lună se realizează prin elemente de morfologie caracteristice stilului baroc: alternanța frontoanelor semicirculare cu cele triunghiulare, atica prevăzută cu globul lunar (Planșa XVI.a.), *entrelacsuri, urne, rozete, ghirlande în stil zopf, butoni Louis XVI*, arcuirea expresivă a cornișei pentru a face loc ceasului, turnul cu acoperiș arcuit în curbe și contracurbe, decorat cu elemente tipice stilului *zopf*. Un element de originalitate îl constituie prezența la fațada Bisericii cu Lună a frontoanelor semicirculare și triunghiulare prevăzute cu denticuli. Ritmarea fațadelor se realizează prin pilaștri cu capiteluri ionice cu ghirlande între volute, dublați la fațada centrală (Planșa XVI.b.), iar partea superioară, de sub cornișă a turnului este decorată cu pilaștri zvelți cu capiteluri corintice. La Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența fațadele sunt articulate prin pilaștri simpli, nedecorați, iar la Catedrala greco-catolică "Sf. Nicolae" ritmarea este realizată prin pilaștri cu capiteluri toscane la fațade și capiteluri corintice la registrul turnului. Și în mediul românesc există o preferință pentru capitelul compozit poleit, la decorația imterioară a bisericilor.

Fațada Bisericii cu Lună ilustrează una din cele mai expresive articulări decorative baroce din mediul românesc. Ea reflectă preluarea selectivă a unor influențe inovatoare prezente în limbajul decorativ al monumentelor reprezentative ale vremii: ghirlandele stil *zopf*, dublarea capitelurilor, alternanța expresivă a frontoanelor, atica prevăzută cu globul lunar. Elementele de noutate au fost preluate inclusiv la decorația acoperișului bulbat al turnului, unul din cele mai frumoase din Oradea și cel mai relevant pentru morfologia barocului tardiv clasicizant[58]. Sfera integrată aticii, corelată cu mecanismul ceasului indică fazele Lunii, fiind un element de originalitate și un unicat în cadrul artei

[57] *Lanternou* (fr. *lanternon*, it. *lanternino*) = turlă mică cu ferestre separate prin colonete, care încununează o cupolă, contribuind la iluminarea acesteia, dar şi pentru a o împodobi, în V. Drăguț, *op.cit.*, p. 187

[58] Biró, J., *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei*, Budapest, 1932, p. 80

baroce europene.

Repertoriul ornamental al barocului orădean conține și în mediul românesc numeroase elemente decorative de o simplitate sobră care își au originea în *stilul Ludovic al XVI-lea*, fiind preluate pe filieră austriacă. Datorită acestei influențe specifice barocului tardiv, în decorație își fac apariția multe ornamente de origine greacă, explicabile prin renașterea interesului pentru ruinele antice (descoperirea Templului de la Paestum, influența lucrărilor lui Cochin, Soufflot și J.D. Leroy). Aceste tendințe sunt cel mai bine ilustrate de fațada Bisericii cu Lună, una din cele mai plastice articulări în maniera barocului tardiv din mediul românesc bihorean. Prin intermediul unui decor de o eleganță sobră, monumentul reflectă tendința de asimilare a unor motive decorative stilului *Louis XVI*, transmise pe filieră austriacă și prezente în decorația exterioară a ansamblului baroc din Oradea. Stucaturile exterioare reflectă morfologia stilului *zopf* (varianta austriacă a barocului tardiv) prin recursul la *ghirlande* dispuse în formă de coronițe (Planșa XVI.c.), *cornișe, frontoane triunghiulare cu denticuli, entrelacuri formate din cercuri, urne, butoni* și *rozete*. Acoperișul din tablă de aramă arcuit în curbe și contracurbe este cel mai expresiv pentru morfologia stilului *zopf* dintre toate acoperișurile de biserici orădene din epoca barocă. În decorarea lui întâlnim frumoase ghirlande din frunze de laur dispuse în coronițe, *butoni* și *entrelacs-uri* (Planșa XVI.d.).

Arhitectura iconostaselor ilustrează viziunea barocă prin profilarea pe trei registre despărțite prin cornișă. La iconostasele orădene amprenta barocului este vizibilă în prezența curbelor și a contracurbelor, tendința de a ovaliza formele icoanelor de la registrele superioare, ritmarea prin ghirlande tipice, respectiv *colonete cu imitație de marmură* și *capiteluri poleite*. Registrul ușilor împărătești e marcat prin colonete elegante, iar icoanele sunt împodobite cu frunze de laur sau ghirlande poleite. Iconostasul Bisericii cu Lună îmbină eclectic ornamente specifice barocului, rococoului cu cele tipice stilului *zopf*. Predominarea în cadrul limbajului decorativ a acestei variante clasicizante a barocului se traduce printr-un repertoriu ornamental inspirat din arta antică greacă, bine ilustrat în decorația iconostasului, amvonului, tronului arhieresc, respectiv a bolții Bisericii cu Lună. Aici întâlnim: *frize de ove*, *cornișe cu denticuli, rozete*, *triglife*, *entrelacs*-uri cu *rozase* în centru, *frunze de acant*, *ghirlande din frunze de laur*, *urne stil Louis XVI*, *medalioane ovale*, *discuri repetate, panglici* legate în fundițe, *draperii*.

Rococoul este ilustrat de exuberanta decorație vegetală traforată și poleită a mobilierului din Biserica ortodoxă "Sfinții Arhangheli" din Velența. Aici, ancadramentele icoanelor iau forma unor expresive *cartușe* ovale sau circulare decorate cu vrejuri sau ghirlande florale, cuprinse într-o rețea vegetală expresivă în maniera *rococoului*.

Ornamente baroce în decorația iconostaselor românești

1.Ghirlande, panglici, cartușe

Simple sau asociate cu panglici dispuse sub formă de funde și coronițe, ghirlandele alcătuite din frunze de laur sau flori sunt prezente în decorația sculpturală a iconostaselor[59] și stranelor de influență barocă din Oradea. Ghirlandele florale integrate în decorația sculpturală a iconostasului Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din Cartierul Velența sunt de altfel cele mai somptuoase ghirlande din arta barocă orădeană. Poleite și traforate în lemn de tei, ele sunt alcătuite din vrejuri, flori de trandafir și zorele într-o exuberanța decorativă specifică *rococoului* (Planșa XVII. a,b,c). La icoanele mai mari, circulare, ghirlandele florale se continuă cu ghirlande simple din frunze de laur și semințe ce formează central o coroniță stil *zopf*. Același tip de ghirlande alcătuite din frunze și corole de trandafiri decorează cele două sfeșnice baroce ale bisericii. Atât la iconostasul mare, cât și la iconostasul mic, respectiv la cele două strane, ghirlandele asociate cu panglici formează trasee în formă de coronițe care certifică apartenența decorațiilor la faza tardivă a barocului. La iconostasul mic, ghirlandele alcătuite din vrejuri de acant simple sunt asociate cu spice de grâu. Ghirlande florale alcătuite din trandafiri și zorele figurează și în structura coronamentului de la tronul arhieresc al Bisericii cu Lună.

O parte din icoanele aflate în structura iconostasului din Velența au aspectul unor medalioane circulare sau ovale încadrate de grațioase vrejuri vegetale poleite. Ancadramentele acestora iau forma unor expresive cartușe ovale sau circulare delimitate de vrejuri sau ghirlande florale cu trasee sinuoase, în forma literei C sau S în partea centrală (Planșa XVII.d.). Cartușele de la iconostasul mic sunt mai simple, fiind alcătuite din frunze de palmier asociate cu câte un spic de grâu. Icoanele de la ușile împărătești au un traseu în formă de vioară, ilustrând o tipologie specifică cartușelor *stil Louis XV*.

Datorită ornamentației exuberante din frunze de acant și elemente florale poleite, iconostasul mare al Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din Velența este considerat unul din cele mai frumoase din întreaga zonă de vest a țării.

Medalioanele ovale de la registrele superioare ale iconostasului Bisericii cu Lună sunt prevăzute cu ghirlande poleite mai simple, specifice barocului clasicizant. Acest tip de ghirlande sunt alcătuite din frunze de laur prinse în cercuri și frunze de acant care încadrează icoanele (Planșa XVIII.a.). Ghirlande în stil *zopf* decorează deopotrivă stranele și pupitrele cantorale din aceeași biserică. O asemenea ghirlandă din frunze de laur, stucată și poleită, cu o coroniță în partea centrală încadrează pisania Bisericii cu Lună din cafasul corului (Planșa XVIII. b.).

Dispuse în formă de fundițe stil *Louis XVI*, panglicile poleite însoțesc ghirlandele ce decorează cele două iconostase și stranele Bisericii ortodoxe din Velența. Și aici ghirlandele formează frecvent coronițe specifice stilului *zopf* (Planșa XVIII.c,d). Diferite

---

[59] *Iconostas* (gr. *ikonostasis* = perete cu imagini), cadru din lemn sau zidărie decorat cu icoane dispuse în registre; specific creştinismului răsăritean, el delimitează spaţiul destinat altarului de cel al navei bisericii, cu care comunică prin uşile împărăteşti şi diaconeşti, în *Dicţionar de Artă* (coord. M. Popescu), I, 1995, p. 225

tipuri de panglici cu fundițe poleite apar și în decorația iconostasului Bisericii cu Lună.

2.Voluta

În mediul românesc, volutele apar îndeosebi ca element decorativ, de racordare și reliefare, la coronamentele iconostaselor, amvoanelor, stranelor (Biserica cu Lună, Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența). Mai ales la decorația sculpturală a mobilierului bisericesc din Biserica ortodoxă "Sfinții Arhangheli", voluta este frecvent folosită și figurează la toate componentele ansamblului. Aici întâlnim coronamente tipic baroce racordate prin volute atât la iconostasul mare (Planșa XIX.a), cât și la iconostasul mic, unde încadrează o icoană centrală susținută de două colonete și pictată pe ambele fețe (Planșa XIX.b.). Cele două strane din biserică sunt prevăzute și ele cu coronamente tipic baroce arcuite în curbe și contracurbe, flancate de urne poleite. Volute geometrizate apar și la coronamentul de iconostas al Bisericii cu Lună, respectiv la tronul arhieresc din Velența.

3.Capiteluri

Capitelul compozit poleit este preferat la decorația interioară a bisericilor românești influențate de stilul baroc. Capiteluri compozite poleite ritmează pereții, încadrează iconostasul și amvonul Bisericii cu Lună (Planșa XIX.c.). Un alt tip de capitel compozit apare în decorația interioară a Bisericii ortodoxe din Velența; în componența acestuia intră ghirlande alcătuite din trandafiri. Capitelul corintic poleit revine în decorația coloanelor de la iconostasele românești (cele două iconostase din Velența, respectiv iconostasul Bisericii cu Lună), respectiv a tronului arhieresc din Velența.

4.Denticuli

Cornișa cu denticuli[60] proeminenți pictați sau poleiți apare ca element structural și decorativ în alcătuirea iconostasului Bisericii cu Lună (Planșa XX.a.), respectiv a fragmentelor de antablament poleit ce decorează pereții interiori ai bisericii. Cupa amvonului și tronul arhieresc din aceeași biserică sunt prevăzute cu denticuli poleiți.

5.Urna

Aluzie la motivul "memento mori", urna este un împrumut din arta barocă, preluat în decorația sculpturală a iconostaselor. E prezentă la iconostasele de factură barocă din Oradea: Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența, Biserica cu Lună, Baldachinul *Sf. Epitaf* de la aceasta din urmă, respectiv stranele din Velența. La iconostasul Bisericii ortodoxe din Velența urnele poleite sunt decorate cu ghirlande în stil *zopf*, la iconostasul Bisericii cu Lună apar urne cu trandafiri poleiți (Planșa XX.a.), iar urnele de la Baldachinul *Sf. Epitaf* sunt prevăzute cu flăcări. Două urne din piatră decorează și fațada principală a Bisericii cu Lună, fiind situate de o parte și cealaltă a aticii cu globul lunar.

---

[60] *Denticuli* (fr. *denticules*, it. *dentelli*) = motiv decorativ architectural din piatră sau lemn, asemenea dinţilor, ce apare în modenatura cornişelor în arhitectura clasică antică, preluat în stilurile ulterioare: *romanic, Renaştere, baroc, neoclassic*, în V. Drăguţ, *op.cit.*, p.125

6.Baldachinul

Existent în bazilicile paleocreștine, baldachinul[61] avea rolul de a proteja spațiile încărcate de sacralitate cum este altarul. În secolul al XVIII-lea baldachinul susținut de colonete a fost transpus ca motiv decorativ, dar și funcțional sau simbolic, atât în arta barocă laică (la dormitoarele regale), cât și în cea ecleziastică. Cu funcția simbolică de protecție, el încoronează tronurile episcopale, evidențiind semnificația ierarhică corespunzătoare rangului ecleziastic superior.Astfel, tronul arhieresc al Bisericii ortodoxe "Sf.Arhangheli" din Velența, respectiv cel al Bisericii cu Lună sunt prevăzute cu baldachine tipic baroce susținute de colonete decorate cu vrejuri poleite.

Atunci când este integrat în structura iconostaselor, baldachinul are menirea de a reliefa sau de a proteja simbolic elementele investite cu cea mai mare sacralitate. Un baldachin de acest gen, sprijinit pe colonete elegante este alăturat iconostasului Bisericii cu Lună din Oradea; pictat în albastru și decorat în interior cu rozete poleite, el adăpostește și reliefează icoana centrală "Încoronarea Preacuratei de Sfânta Treime" (Planșa XX.a.).

7.Draperia

Motivul baroc al draperiei decorative apare frecvent în concepția iconostaselor, amvoanelor și tronurilor episcopale (iconostasul Bisericii ortodoxe din Velența, tronul arhieresc, iconostasul și stranele Bisericii cu Lună). Baldachinul *Sf. Epitaf* [62] care simbolizează *Mormântul Domnului* și este destinat special *Prohodului* din Vinerea Mare, e prevăzut cu o imitație de draperie neagră cu franjuri aurii. Draperia poleită divizată în două bucle și susținută de colonete, încadrează icoana centrală reprezentând *Coborârea de pe cruce* la iconostasul Bisericii ortodoxe din Velența, respectiv scena *Plângerii lui Iisus* de la iconostasul Bisericii cu Lună (Planșa XX.b.). Datorită asocierii cu scena *Răstignirii*, motivul decorativ este o aluzie la episodul biblic al ruperii draperiei din *Sfânta Sfintelor* de la Templul din Ierusalim în momentul morții lui Iisus. Același tip de draperie revine în decorația tronului arhieresc al Bisericii cu Lună (Planșa XX.c.).

8. Grilajul

Apare în partea superioară a iconostasului de la Biserica cu Lună, sub forma unor diagonale intersectate decorate cu flori poleite (Planșa XX.b.). Aceleași tip de trasee poleite și intersectate decorează partea inferioară a cupei amvonului de la Biserica ortodoxă din Velența.

[61] *Baldachin* (ital. *baldacchino*) = originea termenului se află în cuvântul *baldac*, sub care era cunoscută mătasea fină în Evul Mediu, derivație a cuvântului *Baldacco*, denumirea toscană a Bagdadului, oraş renumit pentru manufacturile sale de mătase; desemnează acoperământul cu rol de protecţie sau decorativ aşezat deasupra unui amvon, tron sau pat; este alcătuit dintr-un schelet de lemn sau metal susținut de coloane, surmontat de o draperie din material scump: mătase, brocart, catifea, decorată cu franjuri

[62] *Epitaf* = pânză de in, mătase sau catifea pe care este brodată, pictată sau imprimată icoana *Plângerii* şi înmormântării lui Hristos; se întrebuințează la slujba vecerniei din *Vinerea Patimilor*, când e scos în mijlocul bisericii şi la slujba *Prohodului* din seara aceleiaşi zile, când e purtat în procesiune în jurul bisericii; epitaful simbolizează trupul mort al lui Hristos, iar baldachinul pe sub care trec credincioşii, mormântul Domnului

9.Entrelacs

Motivul cercurilor împletite apare în decorația exterioară și interioară a Bisericii cu Lună. O friză alcătuită din *entrelacs*-uri și rozete decorează fațada principală a acestei biserici, fiind situată la baza aticii. Bolțile bisericii sunt de asemenea decorate cu *entrelacs*-uri pictate și poleite.

10. Rozeta

Stucată și poleită, rozeta revine frecvent și în decorația interioară a Bisericii cu Lună, fiind întâlnită deopotrivă în decorația iconostasului și a amvonului. Baldachinul care protejează simbolic icoana *Încoronării Preacuratei de Sfânta Treime*, este decorat în interior cu rozete poleite pe un fond albastru. Rozete proeminente stucate și poleite, respectiv pictate decorează bolțile Bisericii cu Lună (Planșa XX.a.).

11. Baluștri

Baluștri[63] pictați cu o tipologie barocă apar la cafasul corului din Biserica cu Lună.

12. Pictura cu imitație de marmură

Mai rar utilizat în mediul românesc, iluzionismul baroc nu este total absent. Astfel, amvonul, panourile stranelor, coloanele iconostasului, partea superioară și coloanele tronului arhieresc din Biserica cu Lună (Planșa XX.c.) sunt din lemn pictat cu imitație de marmură.

[63] *Balustru* (fr.*balustre*, it. *balaustro*) = colonetă scundă din piatră sau lemn ce formează elementul constitutiv al balustradelor, profilată în forme specifice diferitelor stiluri, în V. Drăguț, *op.cit.*, p.44; folosit uneori ca element pur decorativ



a

PLANŞA I. Fațadă ondulată (a); Portaluri (b,c,d)



b

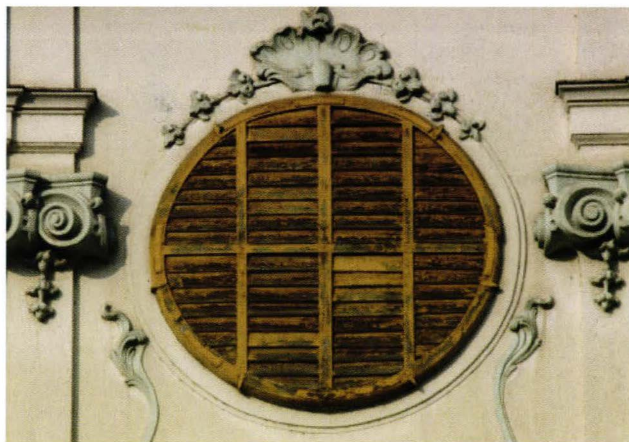


c

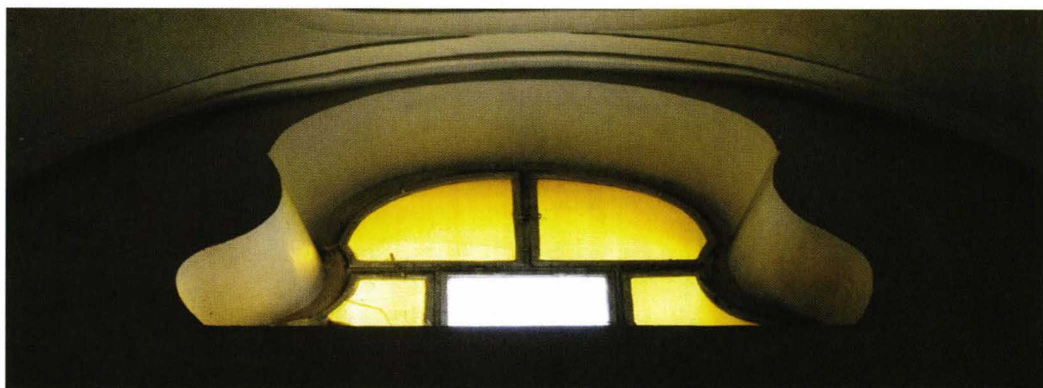


d


a.


b.

PLANŞA II. Ferestre :"ochi de bou" (a,b); trapezoidală (c); în formă de clopot (d)


c.


d.

PLANŞA III.
Frontoane : circular (a); întrerupt (b); întrerupt, decorat cu urnă (c)


a.


b.


c.


a.


b.

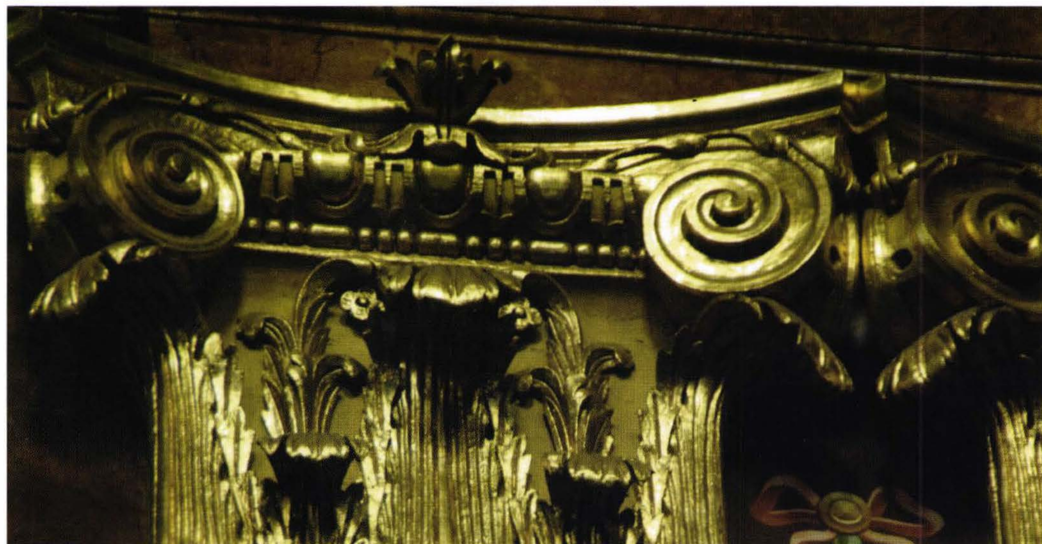
PLANŞA IV.
Capiteluri: ionic (a); compozit (b); tip rocaille (c); stil zopf (d)


c.


d.


a.


b.

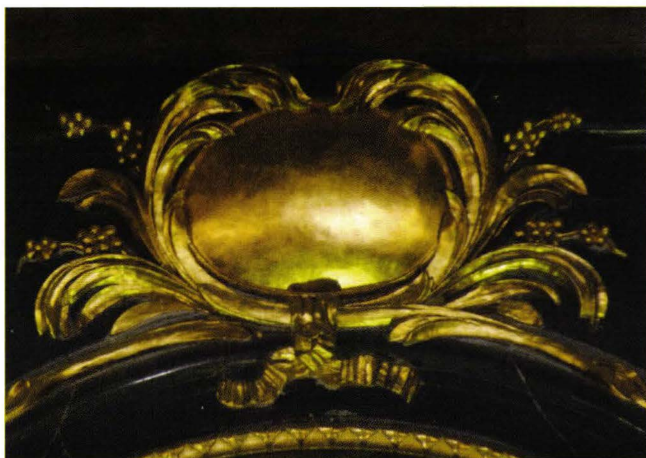

c.


d.

PLANŞA V. Ornamente specifice. Voluta



a.



b.



c.



d.

PLANŞA VI. Ornamente specifice. Cartuşul

PLANŞA VII. Ornamente specifice. Cochilia de scoică (a,b,c); Elipsa (d)


a.



b.


c.


d.

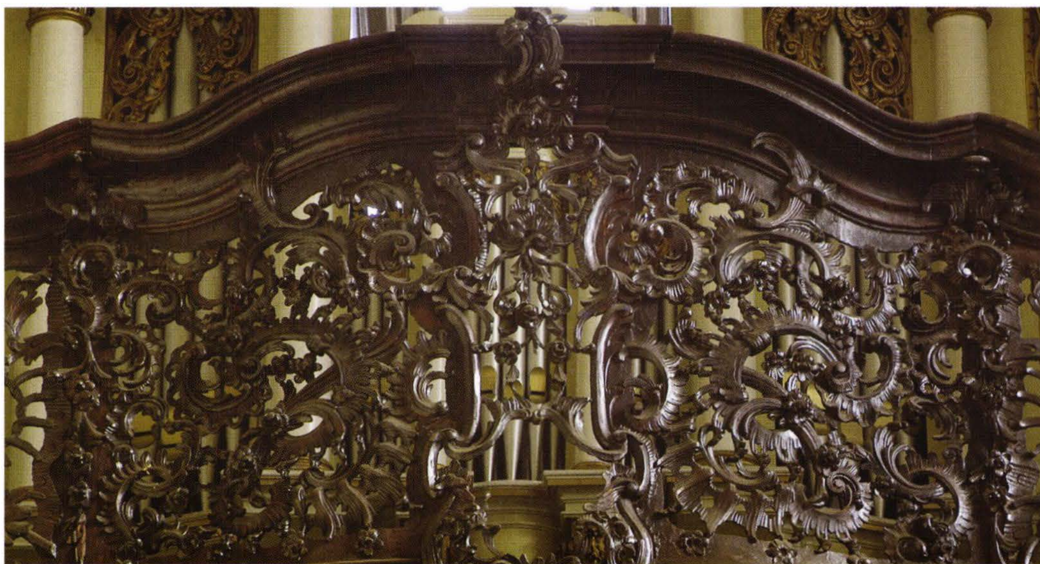


a.



b.

PLANŞA VIII. Ornamente specifice. Acantul



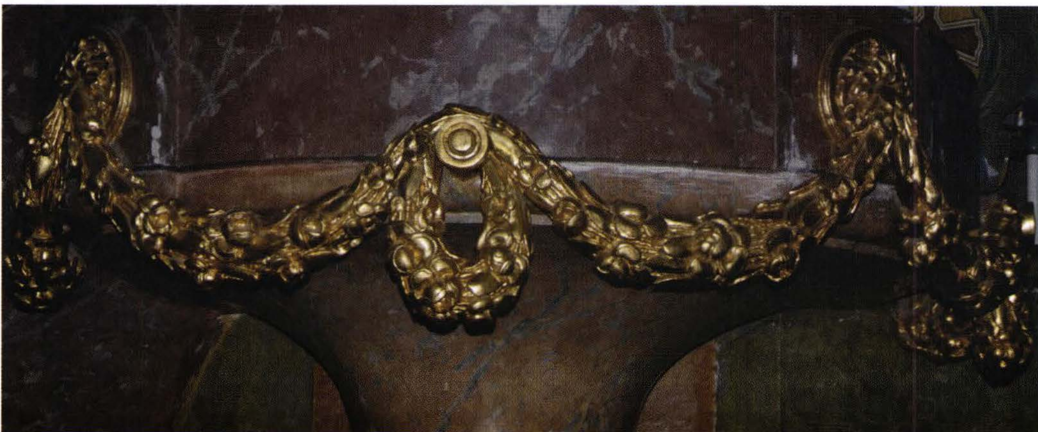
c.


a.

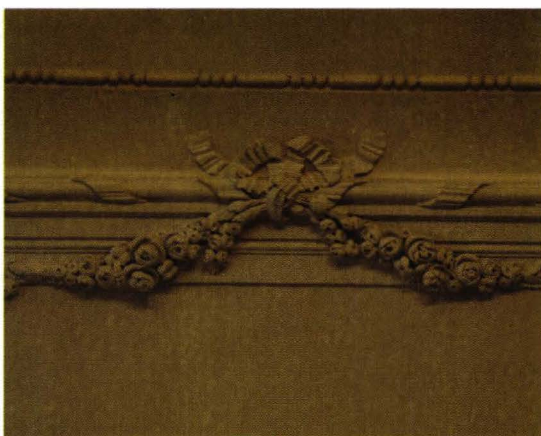

b.

PLANŞA IX. Ornamente specifice. Ghirlande în stil zopf


c.


d.

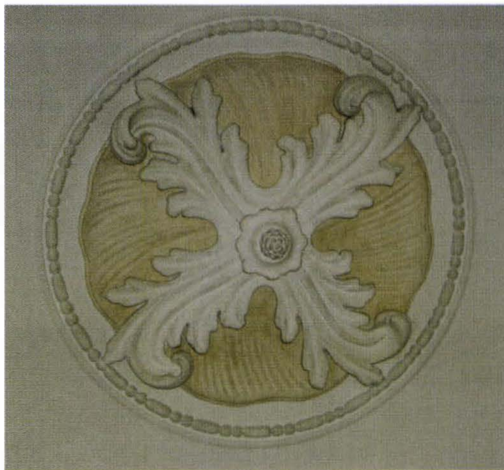

a.

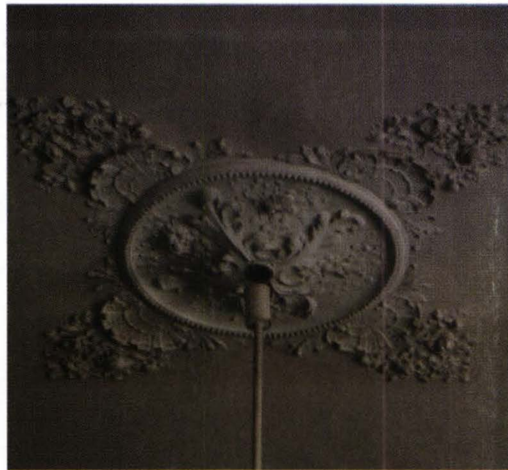

b.


c.

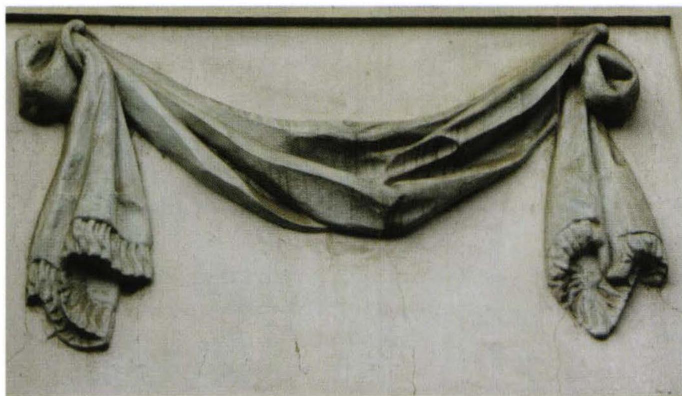
PLANŞA X.
Ornamente specifice.
Panglici (a,b,c);
Entrelacs (d)

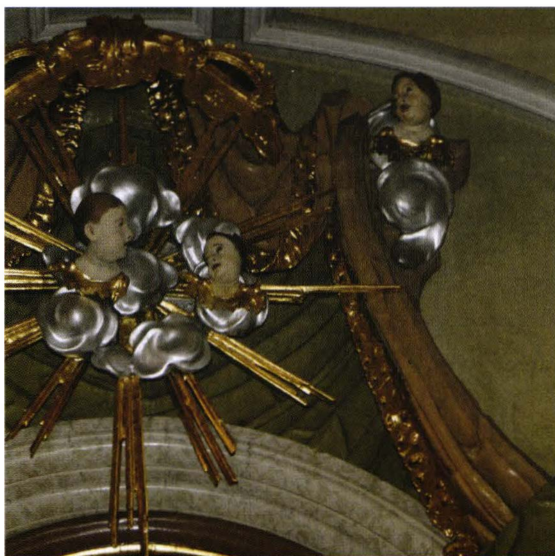

d.

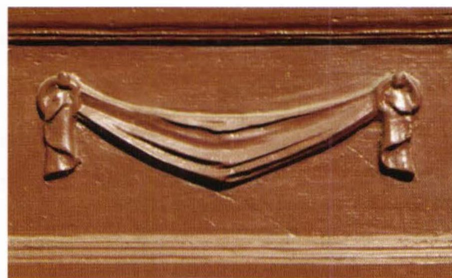

a.


b.


c.


d.


e.


f.

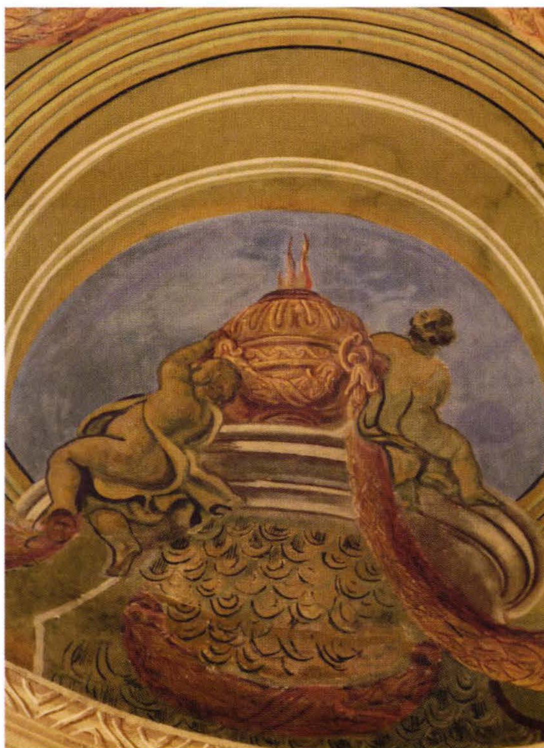
PLANŞA XI.
Ornamente specifice.
Rozete (a,b,c); Draperii (d,e,f)


a.


b.

PLANŞA XII. Ornamente specifice. Busturi figurative (a,b); Urne (c,d)


c.


d.



a.

PLANŞA XIII. Ornamente specifice. Rocaille-uri



b.



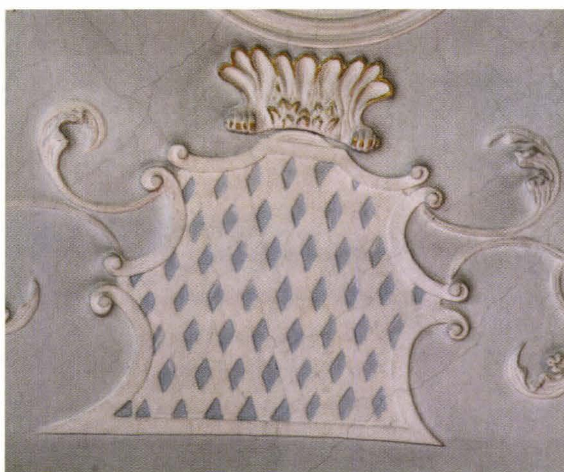
c.



a.



b.



c.



d.

PLANŞA XIV. Ornamente specifice. Grilajul

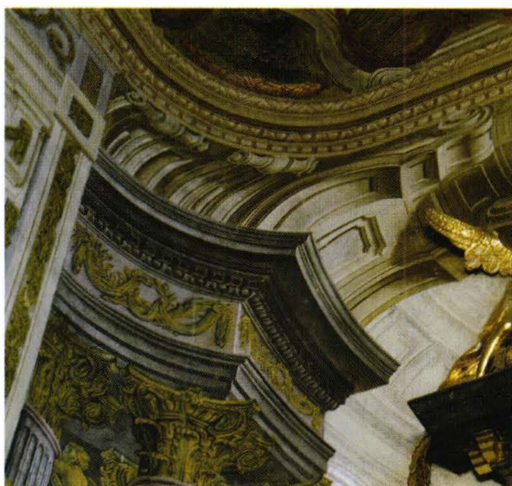
PLANŞA XV. Ornamente iluzioniste. Capela Palatului baroc (a,b,c); Capela Mizericordienilor (d)



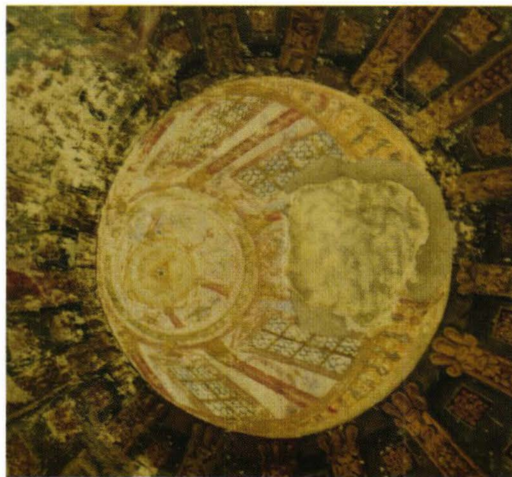
a.



b.



c.



d.

PLANŞA XVI.
Ornamente baroce la Biserica cu Lună: atică(a), capiteluri(b), ghirlande(c), acoperiş(d)



a.



b.



c.



d.



a.



b.



c.



d.

PLANŞA XVII.
Ornamente baroce în decorația iconostaselor. Ghirlande, panglici (a,b,c); cartuşe (d)



a.



b.

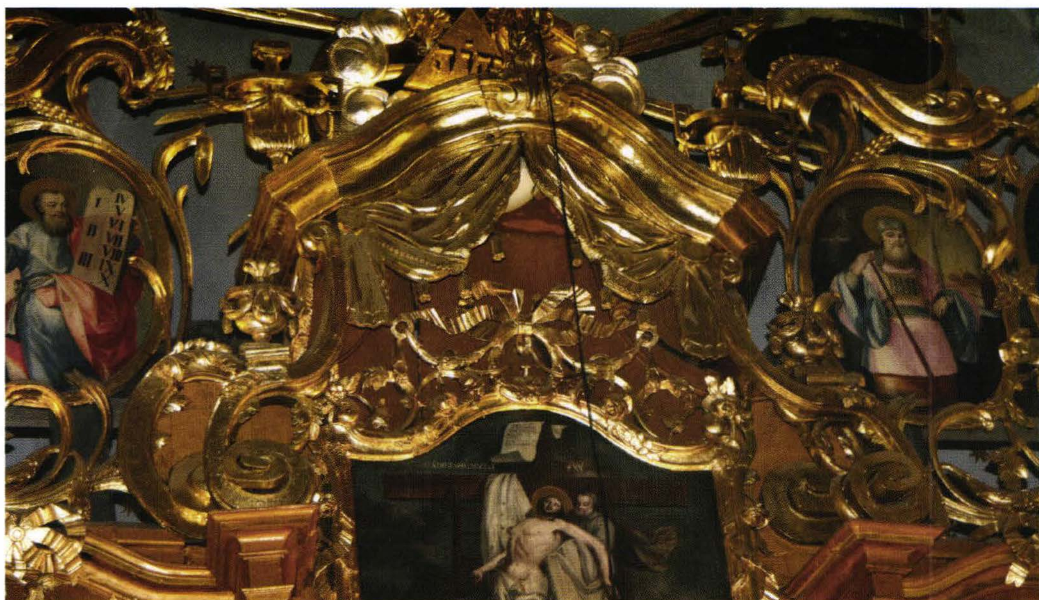


c.



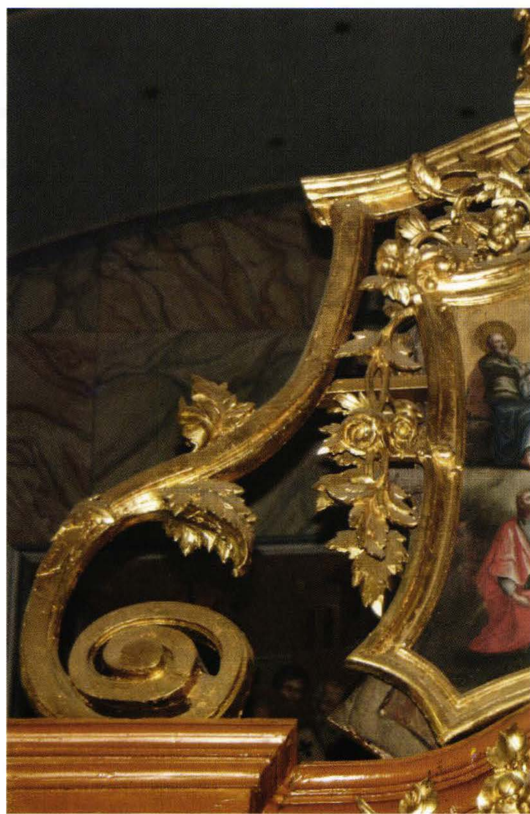
d.

PLANŞA XVIII. Ghirlande în stil zopf la Biserica cu Lună (a,b) şi Biserica "Sf. Arhangheli" Velenţa(c,d)

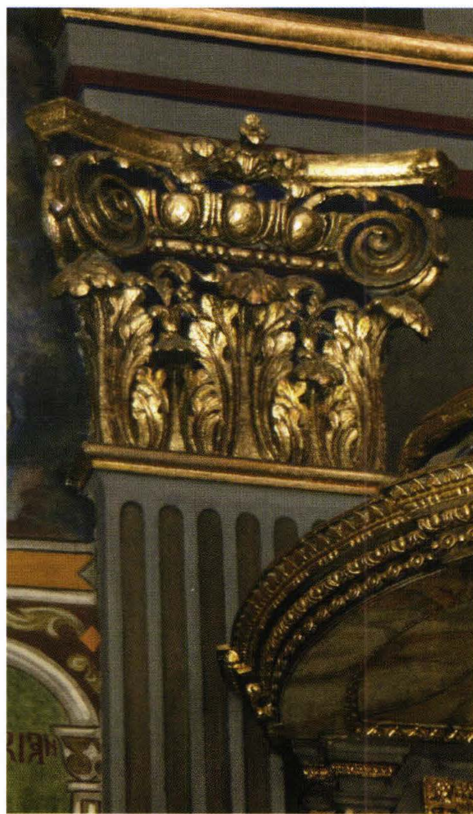


a.

PLANŞA XIX. Volute (a,b); Capitel compozit (c)



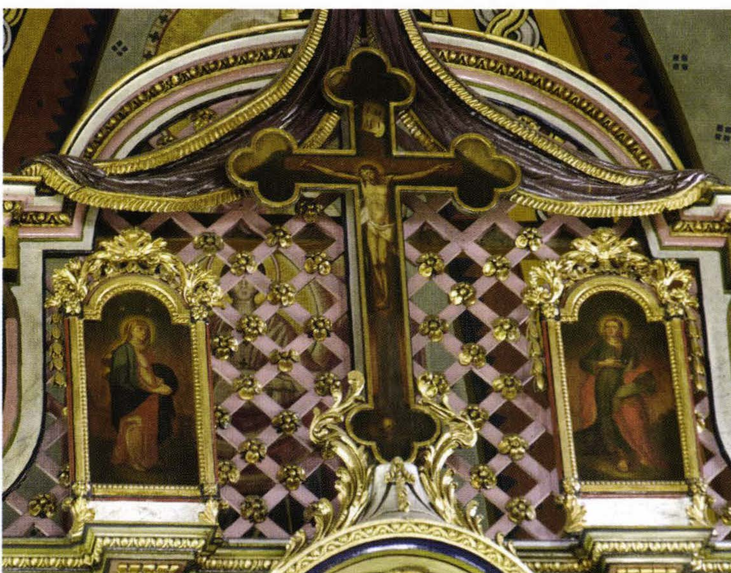
b.



c.

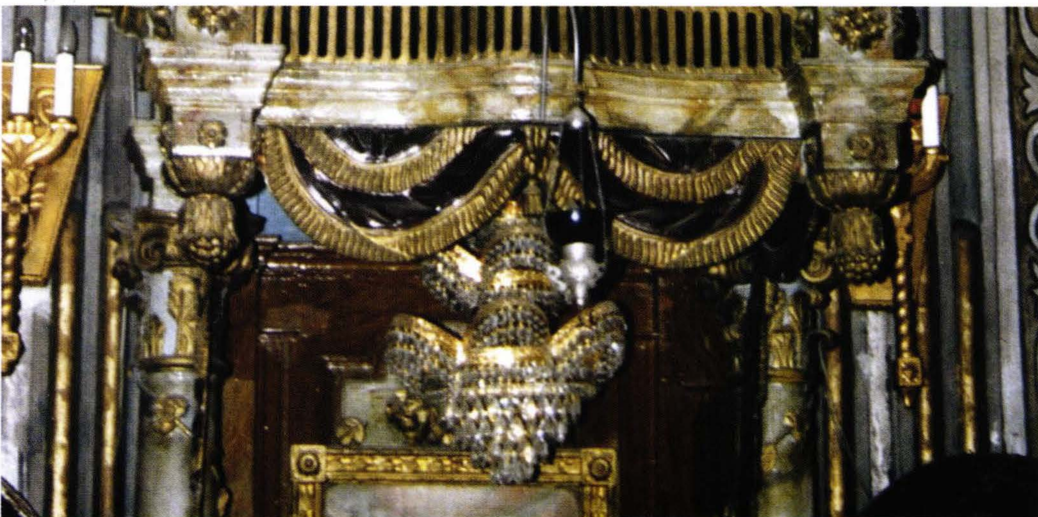


a.



b.

PLANŞA XX. Denticuli, urne, baldachin, rozete (a); Grilaj, draperie (b,c), Biserica cu Lună



c.

Motto:
"Simbolurile ne privesc şi atunci când le simţim privirea, avem impresia unei prezenţe "

Jean Wunenberger

II. SIMBOLURI ÎN DECORAȚIA SCULPTURALĂ ȘI PICTURALĂ BAROCĂ DIN ORADEA

Dacă decorația exterioară a bisericilor orădene construite în secolul al XVIII-lea permite identificarea repertoriului ornamental baroc, decorațiile interioare conlucrează cu arhitectura și pictura bisericii, realizând o metamorfoză tipic barocă a artelor. Astfel, arta decorativă interioară asigură o tranziție firească de la arhitectura reală spre reprezentările iluzorii ale frescelor. Decorația stucată și poleită se integrează perfect frescelor plafonante pentru a exprima o relaționare specific barocă între arhitectură, pictură și decorație. În acest sens, ea reia adesea motive redate în pictura iluzionistă a plafoanelor și cupolelor (*ghirlande, cartușe, scoici*). Astfel, la Capela Palatului baroc din Oradea, ghirlandele poleite continuă traseul ghirlandelor iluzioniste pictate le baza frescei. Pe de altă parte, pictura barocă, prin intermediul *grisaille*-ului, sugerează elemente arhitecturale: coloane, arcade, ferestre respectiv socluri și statui. În afară de contribuția la sinteza barocă a artelor, decorația interioară poleită are funcția de a contribui la crearea unei ambianțe tipice de fast, proprie altarelor și amvoanelor baroce.

Decorația sculptată se integrează frecvent altarelor baroce, împodobind coronamentele cu îngeri în atitudine de rugăciune sau adorație.

Un alt aspect al decorației baroce îl constituie *simbolurile sacre* integrate sub pretextul motivului ornamental. Figurative sau abstracte, simbolurile vorbesc despre finalitatea acestei arte, accentuând sau reluând teme și semnificații centrale ale mesajului transmis de pictura altarului. În întreaga sa activitate, Iisus s-a adresat mulțimilor prin intermediul unor parabole, a vorbit despre semnele care însoțesc prezența sacrului.

O parte din simboluri sunt comune decorației sculpturale și picturii, având interpretări diferite, dependente de materialul și tehnicile artistice specifice. Din această categorie fac parte motive de referință pentru repertoriul simbolic baroc ca *Crucifixul, Triunghiul mistic, lumina, Sf. Treime*, îngerii, atributele mariale, hristice (*Arma Christi*) și cele specifice sfinților, respectiv plante, animale și obiecte simbolice.

a.Crucifixul, crucea

Purtând pe el corpul lui Iisus răstignit, crucifixul (lat. *cruci fixus* = pironit pe cruce) este un simbol foarte răspândit în cadrul artei religioase baroce. În *Exercițiile spirituale*, Ignațiu de Loyola recomanda credinciosului exerciții de meditație, rugăciunea mentală

sau contemplația asupra *Patimilor*[64] lui Iisus pentru identificarea efectivă, la nivelul imaginației, cu acestea[65]. În viziunea sa, prin meditație se ajunge la contemplație, asimilarea cu suferințele lui Hristos, iar de aici la starea supranaturală, de liniște, când sufletul pierde atracția pentru cele pământești, obținând pacea.

Pictura barocă are o funcționalitate precisă, ea oferind repere esențiale credinciosului în exercițiile de imaginație recomandate de fondatorul Ordinului iezuit[66]. Scopul reprezentărilor este acela de a vizualiza adevărurile de credință catolică, de a constitui un suport pentru reprezentările mentale. Numeroase opere religioase baroce, îndeosebi picturile de altar sunt marcate de spiritul ilustrativ specific *Exercițiilor spirituale* cu care unii artiști baroci erau familiarizați[67].

La Oradea motivul crucifixului e transpus sculptural, fiind pretext pentru o imagine patetică a *Patimilor* lui Iisus la altarul "Sf. Cruci" din fosta Biserică franciscană, azi în Biserica romano-catolică Olosig (Planșa XXI.a.). În alte situații, crucifixul cu corpul răstignit al Mântuitorului e redat prin mijloace picturale, fiind asociat unor sfinți care se roagă în fața acestuia ("Sf. Carlo Borromeo rugându-se în timpul epidemiei de ciumă din Milano" , Capela Palatului baroc) sau figurează ca atribut al Sf. Francisc de Assisi (pictură de altar, sec. XVIII, Biserica romano-catolică Olosig), respectiv al Sf. Angela Merici de Brescia (Colecția Episcopiei romano-catolice de Oradea). Ca simbol protector, apotropaic, crucifixul este și unul din atributele Sf. Ioan Nepomuc (pictura de altar "Sf. Nepomuc" din Bazilica romano-catolică, respectiv reprezentarea sculpturală a sfântului la portalul Spitalului mizericordian). Un crucifix cu Iisus răstignit, înconjurat de un halou de lumină e redat cu același rol apotropaic în pictura "Moartea Sfintei Ana" din Colecția Episcopiei romano-catolice. Crucifixe de mici dimensiuni, sculptate și poleite, cu corpul lui Hristos răstignit figurează pe ușa sau deasupra tabernacolelor baroce; prezența acestora ca element nelipsit pe mensa altarelor reflectă rolul major conferit *Euharistiei* în cadrul liturghiei baroce (Biserica "Sf. Ladislau", Biserica Premonstratensă, Bazilica romano-catolică).

Crucea (lat. *crux, crucis*) monumentală, pictată sau sculptată apare ca simbol hristic în toate variantele occidentale ale *Sfintei Treimi* (fresca de pe cupola Bazilicii romano-catolice, pictura de altar "Sf. Treime" din aceeași biserică etc.), dar și în tema *Iisus-Salvator Mundi* de la coronamentul de amvon al Bisericii romano-catolice Olosig (Planșa XXI.b.).

b.Triunghiul mistic și Ochiul Divin

Triunghiul a fost considerat unul din cele mai sacre simboluri geometrice atât în tradiția religioasă egipteană, cât și în sistemul pitagoreic. *Ochiul divin*, simbol al asocierii dintre sacru și principiul luminii, are și el origini mistice precreștine și

---

[64] *Patimi* (lat. *passio*, de la verbul *patior, pati*=a suferi), *Patimile* lui Iisus, suferințele pe care le-a îndurat de la momentul de disperare din Grădina Ghetsemani până la moartea pe cruce

[65] I. de Loyola, *Exerciții spirituale*, Ed. Polirom, Iași, 1996: " Închipuindu-l pe *Domnul* nostru Iisus Cristos, în fața ochilor, pus pe cruce, să se facă un colocviu, cum *Creatorul* a venit să se facă om, trecând de la viața eternă la moartea vremelnică și, astfel, să moară pentru păcatele mele. Apoi să mă uit la mine însumi, la ceea ce am făcut pentru Cristos, la ceea ce fac pentru *El*, la ceea ce trebuie să fac pentru *El* și, văzându-l pe *El* astfel, pus pe cruce, să mă gândesc pentru ce s-a jertfit *El* ".

[66] V. I. Stoichiță, *Creatorul și umbra lui*, Ed. Humanitas, București, 2007

[67] H. Yannou, *Iezuiții și Compania*, Ed. Nemira, 2008, p. 252

semnificații spirituale profunde în religia ebraică, egipteană sau hindusă, fiind preluat de creștinism, pentru a defini omniprezența lui Dumnezeu (*Atoatevăzător*), respectiv a *Sfintei Treimi*.

În epoca creștină timpurie triunghiul a fost adoptat de maniheiști ca simbol al *Treimii*, motiv care a stat la baza respingerii sale inițiale de Sf. Augustin (354-430). În primele secole ale creștinismului triunghiul sacru a continuat să fie utilizat în arta religioasă ca cel mai cunoscut simbol treimic, incluzând central, fie literele *JHWH*, fie *Ochiul lui Dumnezeu*. Simbolul a fost utilizat mai rar în epoca medievală; reapare în sec. al XI-lea, fiind puțin răspândit până în sec. al XV-lea, când este prezent în miniaturi și vitralii.Tot începând din sec al XV-lea apare nimbul triunghiular deasupra capului lui *Dumnezeu-Tatăl*.

Simbolul triunghiului cu vârful ridicat în sus cunoaște o mare popularitate în arta barocă din secolele XVII-XVIII, concomitent cu preluarea sa de către francmasonerie, care îl folosește cu accepția de simbol al cunoașterii și vigilenței inițiatului[68]. Asocierea dintre divinitate și lumină reflectată în gotic prin strălucirea imaterială a vitraliilor, s-a concretizat frecvent în baroc prin imaginea ochiului înscris în triunghiul treimic poleit. Strălucirea aurie a simbolului sugerează sacralitatea și perenitatea acestuia, precum și asimilarea principiului solar de către religia creștină.

Situat în centrul razelor poleite sau într-un triunghi cu vârful în sus, *Ochiul divin* apare frecvent în iconografia creștină, ca simbol abstract și substitut al *Providenței*, exprimând ideea că Dumnezeul omniprezent vede totul. Triunghiul treimic având în centru *Ochiul Divin* este unul din cele mai răspândite simboluri sacre din epoca barocă, fiind aproape nelipsit în decorația coronamentelor de altar. Și în centrul frontoanelor cu traseu arcuit ale altarelor baroce orădene din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea apare *Ochiul Divin* înscris în triunghi, înconjurat de raze poleite și nori, tipologie specific barocă a slăvirii *Providenței* (altarul principal al Bisericii "Sf. Ladislau", altarul "Sf. Treimi" și altarul "Sf.Anton de Padova" de la Biserica romano-catolică Olosig- Planșa XXI.c.). Este un ochi fără pleoape, poleit și înscris în triunghi, exprimând ideea că nimic nu poate fi ascuns *Providenței*. În mod similar, pe coronamentul de la altarul "Sf. Carlo Borromeo" aflat în Capela Palatului episcopal romano-catolic din Oradea, doi îngeri cu veșminte poleite contemplă, în atitudine de rugăciune, *Ochiul Divin* înscris în triunghi înconjurat de raze, capete de îngeri și nori. Redat în stuc, simbolul apare pe bolta care precede absida Bisericii Premonstratense (Planșa XXI.d.).

Triunghiul sacru având în centru *Ochiul Divin* apare ca substitut al *Providenței* și în pictura barocă orădeană, un exemplu relevant în acest sens fiind lucrarea "Sf. Margareta de Antiohia" aflată în Colecția Episcopiei romano-catolice de Oradea.

c.Tetragrama

Simbolismul și invocarea numelui divin are o veche tradiție, fiind menționată în *Vechiul Testament*. Prima invocare a numelui sfânt e făcută de Avraam; despre el se spune că a înălțat un altar *Domnului* și a chemat Numele Lui. Încărcat de sacralitate în

[68] Simbolistica francmasonică acordă un loc important triunghiului cunoscut sub numele de *Triunghiul sublim* sau *Delta luminos* având în centru *Tetragrama* sau *Ochiul divin*. Ochiul simbolizează *Soarele*, expresia vizibilă a *Divinității* de la care emană lumina și viața, *Logosul*, Principiul creator, respectiv pe *Marele Arhitect al Universului*

tradiția ebraică, numele sfânt putea fi pronunțat doar o dată pe an de preoți, în *Sfânta Sfintelor*. Formulă plastică de redare a numelui sfânt, *Tetragrama*[69] apare începând din secolul al XVI-lea în locul *Ochiului Divin*, fiind încadrată în triunghiul poleit cu vârful în sus. Ea cuprinde cele patru consoane ale numelui sfânt al lui Dumnezeu din *Vechiul Testament*: *JHWH* (*Jahweh*) înscris cu caractere ebraice în mijlocul triunghiului înconjurat de raze (delta luminos). Tema ilustrează sacralitatea vechiului apelativ al lui Dumnezeu, revelat lui Moise în scena rugului aprins, fiind numele care reflectă în cel mai înalt grad transcendența *Creatorului* ("Eu sunt cel ce sunt").

În arta barocă orădeană *Tetragrama* înscrisă în triunghi decorează coronamentul altarului închinat "Sf. Familii" din Bazilica romano-catolică (Planșa XXII.a.). Ca substitut al *Providenței*, respectiv simbol al revelației și inspirației divine, *Tetragrama* este redată pictural în altarul închinat Sf. Ioan Evanghelistul din Bazilica romano-catolică orădeană (Planșa XXII.b.)

d.Sfânta Treime

Este frecvent evidențiată în repertoriul sculptural-decorativ al altarelor baroce. Reflectând Trinitatea supremă a creștinismului, tema decorează coronamentele altarelor baroce. Reprezentarea plastică a *Sfintei Treimi* își are originea în arta creștină medievală, exprimând evoluția dezbaterilor în jurul dogmei *Sfintei Treimi*.

Prima reprezentare plastică datează încă din sec. al IV-lea în biserica ridicată de episcopul Paul de Nola (353-431), Hristos fiind redat sub forma unui miel, *Tatăl* sub forma unei mâini care încorona *Fiul*, iar *Sf. Duh* sub formă de porumbel.

În iconografia bizantină a fost privilegiată redarea *Sf. Treimi* sub forma celor trei îngeri-aluzie la unitatea în sfințenie și egalitatea celor trei ipostaze divine revelate lui Avraam. Dacă în acest caz, persoanele au aceeași vârstă și chiar aceeași înfățișare, în arta occidentală redarea *Sfintei Treimi* a menținut individualizarea accentuată a acestora, atât la nivelul înfățișării, cât și al atributelor specifice.

Începând din secolul al XV-lea s-au pus treptat bazele variantei specifice catolicismului: *Dumnezeu-Tatăl*, redat ca un bătrân cu barbă și nimb triunghiular, cu un sceptru într-o mână și globul pământesc în cealaltă, Fiul- redat la început prin simbolul *Mielului* sacrificat, apoi ca Hristos-Răscumpărătorul păcatelor omenirii, însoțit de crucea *Patimilor*, respectiv *Sfântul Duh* simbolizat prin intermediul porumbelului. Această variantă de redare este adoptată și de *Conciliul de la Trento* în urma căruia cultul *Sfintei Treimi* a dobândit o nouă amploare, favorizând înmulțirea reprezentărilor picturale și sculpturale. În directă legătură cu epidemiile de ciumă se constată o proliferare a sculpturilor publice închinate *Sfintei Treimi*. De la sfârșitul secolului al XVII-lea va deveni curentă redarea simbolică a *Sfintei Treimi* prin intermediul triunghiului inscripționat cu *Tetragramă*.

Varianta de redare specifică artei occidentale (*Dumnezeu-Tatăl, Fiul* și porumbelul *Sfântului Duh*) se întâlnește și la coronamentul altarului principal al Bazilicii romano-catolice din Oradea, în cadrul căruia *Sfânta Treime* modelată în stuc tronează în glorie

---

[69] *Tetragrama* (gr. *tetra* = patru, *gramma* = literă) desemnează cele patru consoane ebraice reprezentând numele lui Dumnezeu; tradiția iudaică interzicea pronunțarea *Tetragramei* la citirea cu glas tare a Scripturilor sau în timpul rugăciunilor, înlocuind-o cu *Adonai* (Domnul, Stăpânul), etimilogia lui corespunde unei forme a verbului *a fi, a exista*, în *Dicționar cultural al Bibliei*, Ed. Nemira, 1998, p.283, 299

deasupra globului pământesc, primind lumină de la un ochi de geam auriu (Planşa XXII.c.). O altă variantă a temei apare la coronamentul altarului principal al Capelei mizericordienilor din Oradea. Aici *Dumnezeu-Tatăl,* lisus şi porumbelul *Sf. Duh* alcătuiesc un grup unitar, sculptat în lemn şi pictat. Într-un cerc de nori e redat *Dumnezeu -Tatăl* care arată spre globul pământesc pictat în albastru de la picioarele Sale, în stânga lisus, cu pelerina roşie a *Patimilor* arată lumii o cruce monumentală. Deasupra lor, printre raze poleite şi nori tronează porumbelul *Duhului Sfânt* (Planşa XXII.d.). *Sfânta Treime* în varianta occidentală este redată în cadrul frescei ce decorează cupola Bazilicii romano-catolice din Oradea, realizată de Johann Nepomuk Schöph, respectiv al picturii de altar *Sfânta Treime,* operă a pictorului vienez Johann Ignaz Cimbal. Acestuia din urmă i se datorează o tipologie figurativă originală, constând în reprezentarea lui *Dumnezeu-Tatăl* ca un personaj venerabil, cu fruntea înaltă şi o barbă bogată, albă[70].

e. Lumina divină

Simbol universal al *Providenței,* esența acesteia, lumina (lat. *lumen, luminis*) apare cu accepție metaforică în *Vechiul* şi *Noul Testament*. În *Psalmi* se vorbeşte frecvent despre " lumina Feței lui Dumnezeu"; ea însoțeşte deopotrivă toate epifaniile *Noului Testament*. După Evanghelistul Ioan, Dumnezeu este lumină şi cu această lumină se identifică lisus[71].

Descriind natura *Providenței*, Dionisie Areopagitul vorbeşte despre strălucirea luminii care transformă spiritual tot ce atinge, în primul rând ierarhiile angelice, dar şi omul care aspiră să obțină iluminarea :"Lumina divină se revarsă în afară, prin dragoste... ea înnobilează totul, îmbrățişând şi pe cele asupra cărora se pogoară. Locuieşte veşnic înăuntrul ei, în neschimbare şi identică cu sine şi ridică la ea, proporțional cu putințele lor, pe acei care se întorc înspre ea"[72].

Cu aceeaşi semnificație mistică, lumina e sugerată constant în pictura barocă de altar, reflectând sacralitatea persoanelor sfinte, a scenelor religioase, respectiv intervenții ale *Providenței,* apariții şi viziuni miraculoase. În pictura de altar "Sf. Carlo Borromeo" din Capela Palatului baroc, un fascicul de lumină este direcționat de la crucifixul cu lisus răstignit spre capul sfântului îngenunchiat, care se roagă în fața unul altar (Planşa XXIII.a.). Această rază de lumină aurie este materializarea *Sf. Duh*, a harului divin care se revarsă asupra omului prin intermediul rugăciunii. Prezența, vizibilitatea luminii divine exprimă ideea tipic barocă a accesibilității sacrului, a posibilității reale de comunicare între planurile uman şi divin.

În pictura barocă sursa de lumină reprezintă *Raiul*, sălaşul *Paradisului* ceresc, unde se află *Dumnezeu,* înconjurat de îngeri adoratori, cetele *Drepților* şi *Sfinților* din *Vechiul*, respectiv *Noul Testament*. Astfel, cercul luminos acoperit parțial de vârtejuri de nori şi îngeri adoratori de pe tavanul Capelei Palatului baroc este un simbol al *Providenței*. Pe lanternoul cupolei din Bazilica romano-catolică este redată o imagine a lui lisus ținându-şi crucea înconjurat de razele soarelui, aluzie la aceeaşi asociere dintre divinitate şi lumină. Pe cupola Bazilicii romano-catolice, un spațiu alcătuit dintr-o

[70] N. Sabău, *Johann Ignaz Cimbal, magister artis peritus şi pictura altarelor Bisericii piariste din Carei*, în *Ars Transilvaniae*, X-XI, 2000-2001, p.140

[71] *Biblia, Ioan*, I: 5, p. 1025, *Ioan* VIII:12, p. 1036; *Ioan* IX :5, p. 1039

[72] Apud Maica Alexandra, *Despre îngeri*, Ed. Anastasia, 1992, p. 246

lumină aurie, diafană pe fondul căreia se văd chipuri de îngeri simbolizează strălucirea imaterială proprie *Împărăţiei lui Dumnezeu*[73].

Lumina însoţeşte scenele de miracol, extaz mistic, viziune, este elementul major prin care sacrul îşi face vizibilă prezenţa; din lumină este alcătuit deopotrivă haloul ce înconjoară capul persoanelor sfinte în picturile de altar "Sf. Familie" de Joseph Vincenz Fischer, "Sf. Barbara" sau în lucrarea "Imaculata" din Colecţia Bazilicii romano-catolice (Planşa XXIII.b.).

Strălucirea imaterială a *Duhului Sfânt* care coboară din ceruri e sugerată în decoraţia sculpturală barocă prin intermediul razelor poleite care înconjoară *Ochiul divin, Tetragrama, Sf. Treime* etc., exprimând sacralitatea acestora. Dionisie Areopagitul afirmă că "Scriptura ... arată prin chipul aurului...lucirea neputrezită, neistovită, nemicşorată şi nepătată, ca de aur, şi strălucirea arătoasă, luminoasă şi cerească"[74]. În condiţiile în care în baroc nimic nu este destul de preţios pentru a aduce *Paradisul* în faţa ochilor credinciosului, aurul este folosit în mod curent ca aluzie la strălucirea luminii divine. Ca fiinţe de lumină, îngerii barocului au corpul şi veşmintele poleite auriu (coronamentul altarului din Capela Palatului baroc, îngerii trompeţi de la orga Bazilicii romano-catolice şi a Bisericii Premonstratense, coronamentele de altar din fosta Biserică a franciscanilor). Metal sacru, rezervat zeilor în arta egipteană ("carnea zeilor"), aurul a fost preluat cu aceeaşi accepţie mistică de arta creştină. În cadrul mozaicurilor, icoanelor bizantine, altarelor gotice şi baroce, fondul de aur sau elementele poleite atestă strălucirea imaterială, inalterabilă şi eternă a *Providenţei*, sacralitatea persoanelor şi a scenelor redate. Inexistent în natură sub formă de culoare, aurul folosit la poleirea îngerilor, decoraţiilor şi simbolurilor sacre baroce le conferă acestora spiritualitate, conferindu-le pecetea eternităţii.

În cadrul decoraţiei sculpturale baroce din Oradea razele poleite sunt dispuse circular (Planşa XXIII.c.), respectiv în formă de evantai la coronamentele de altar baroce din Biserica romano-catolică Olosig, fiind aluzii la principiul solar asimilat strălucirii inefabile a *Providenţei*.

Un artificiu specific baroc îl constituie recursul la contrastul de lumină şi umbră, atât în arhitectură, cât şi în pictură. Elevaţia bisericilor baroce favorizează iluminarea mai pronunţată a navei principale, în timp ce navele laterale, transformate în capele rămîn în obscuritate. Utilizarea luminii cu scop scenografic este cea mai evidentă în cazul altarelor principale, contribuind la reliefarea acestora. Adesea, un fascicul de lumină pătrunde printr-o fereastră eliptică de mici dimensiuni, amplificând atmosfera de mister specifică bisericilor baroce (Biserica Premonstratensă, Capela Mizericordienilor).

f. Elemente şi obiecte de cult

Motivul *Tablelor Legii* revine adesea în decoraţia amvoanelor baroce din Oradea. Ele sunt transpuse în stuc sau lemn, fiind redate sub forma a două plăci inscripţionate cu cifre romane ce corespund celor 10 porunci. *Tablele Legii* figurează la amvonul Bazilicii romano-catolice (Planşa XXV.a.) ca simbol al *Credinţei*, în asociere cu celelalte *Virtuţi teologale* (*Iubirea şi Speranţa*). *Tablele Legii* sunt redate pe peretele amvonului

[73] *Biblia, Matei*, XIII:43: " Atunci cei neprihăniţi vor străluci ca soarele în Împărăţia Tatălui lor ", 1991, p. 939
[74] Sf. Dionisie Areopagitul, *Opere complete*, Bucureşti, Ed. Paideia, 1996, p.38

de la Capela Mizericordienilor, în spatele preotului care predică din acest loc, fiind înconjurate în acest caz de simbolurile celor patru evanghelişti. Acelaşi motiv este redat şi pe coronamentul amvonului din Biserica "Sf. Ladislau", fiind surmontat de un înger trompet, aluzie la *Judecata de Apoi*.

Cu trimitere la *Noul Testament*, *Cartea Sfântă* apare ca accesoriu al celor patru evanghelişti, redaţi în timp ce îşi scriu, sub inspiraţie divină, propria evanghelie. În arta religioasă barocă, în mediul catolic, un exemplu relevant îl constituie pandantivii cupolei din Bazilica romano-catolică. *Cartea Sfântă* are în unele cazuri accepţia de *Carte a Vieţii* (Planşa XXIV.a.), în care sunt înscrise faptele oamenilor ce vor fi judecate la sfârşitul lumii: "Şi a fost deschisă o altă carte, care este cartea vieţii. Şi morţii au fost judecaţi după faptele lor, după cele ce erau scrise în cărţile acelea"[75]. O asemenea carte este ţinută de doi îngeri, în decoraţia cupolei din Bazilica romano-catolică. Motivul apare deopotrivă în decoraţia sculpturală a amvonului din Capela Mizericordienilor.

Tabernacolul (lat. *tabernaculum* = cort, colibă), este un obiect de cult cu origini precreştine, avându-şi prototipul în cortul care adăpostea *Arca Alianţei* în epoca lui Moise. În antichitatea romană desemna cortul folosit în taberele militare, iar ulterior elementele arhitecturale în formă de baldachin de pe faţadele unor edificii somptuoase din sec. I.d.Hr.[76].

În arta paleocreştină din Evul Mediu timpuriu, tabernacolul reproducea forma unui cort prin intermediul unui baldachin sprijinit pe coloane care adăpostea altarul principal al bisericii, unde erau depuse şi moaşte ale diferiţilor sfinţi. Ulterior, tabernacolul va desemna piesa de mobilier bisericesc utilizată pentru păstrarea potirului şi a ostiei, sacralizată şi identificată cu *Trupul* şi *Sângele Domnului*.

Reglementările *Conciliului de la Trento* acordau un loc preponderent sacramentului *Euharistiei*[77]. Astfel se explică proliferarea tabernacolelor care constituie un element nelipsit pe mensa altarelor principale ale bisericilor baroce. Având forma unor mici edicule terminate de obicei cu volute, flancate de heruvimi adoratori, tabernacolele au deopotrivă o funcţie practică şi una simbolică. Arhiepiscopul de Milano, Carlo Borromeo, promotor al reformelor tridentine, recomanda ca pe tabernacole să se reprezinte "imaginile pioase ale misterului *Patimilor* Domnului nostru Iisus Hristos; el trebuie plasat în faţa altarului principal, iar deasupra sa să afle figura lui Hristos înviat în glorie sau arătându-şi rănile sacre".

În bisericile orădene se găsesc multe tabernacole provenite din epoca barocă, cum sunt cele de la Bazilica romano-catolică, Biserica "Sf. Ladislau" (Planşa XXIV.b.), Capela Mizericordienilor, Biserica romano-catolică Premonstratensă. Pe uşa tabernacolelor e redat frecvent *Sacrificiul lui Avraam*, prefigurare a sacrificiului euharistic (tabernacolul din Bazilica romano-catolică- Planşa XXIV.c.), şi cel mai frecvent, corpul lui Iisus răstignit pe cruce, referire explicită la acesta. Un tabernacol simbolic, din marmură roz se află pe mensa altarului din Capela Palatului baroc. Tabernacolul este prevăzut cu o nişă care face loc unei urne din lemn stil *Louis XVI*.

[75] *Apocalipsa*, XX: 12, *Biblia*, 1991, p. 1221

[76] M. Popescu (coord.), *Dicţionar de artă*, vol. II, Ed. Meridiane, 1998, p. 150

[77] *Euharistie* (gr. rugăciune de mulţumire, în gr. modernă *efcharisteó*= a aduce mulţumire), desemnează comemorarea rituală a *Cinei celei de Taină* de către creştini, sfinţirea şi împărţirea pâinii şi a vinului, în *Dicţionar cultural al Bibliei*, Ed. Nemira, 1998, p. 92

Potirul cu ostie[78] e redat pe ușa tabernacolelor baroce, în calitatea de simbol catolic al *Euharistiei*. Potirul euharistic, în calitatea de atribut al *Credinței* în epoca barocă reflectă rolul central conferit devoțiunii euharistice. Arhiepiscopul de Milano Carlo Borromeo, în lucrarea sa *Învățătură despre construcția bisericilor* susține necesitatea de a supraînălța altarul principal astfel încât toate privirile să fie orientate spre săvârșirea ritualului euharistic, iar pe mensa altarului să fie așezat tabernacolul consacrat păstrării ostiei. De aceea, potirul cu ostie apare ca simbol frecvent pe ușa tabernacolelor baroce; reprezentarea în sine trimite la locul central conferit momentului euharistic, desfășurat în liturghia catolică catolică în prezența credincioșilor.

În pictura barocă potirul cu ostie apare în calitatea de atribut al *Credinței* (în alegoria *Triumful Credinței asupra Idolatriei* din Capela Palatului baroc), respectiv al Sfintei Barbara. În pictura de altar consacrată acesteia din Bazilica romano-catolică, un înger aduce din cer un potir cu ostie pe care sunt înscrise literele *IHS* înconjurate de un halou de lumină. Un alt potir din stuc poleit, înconjurat de nori și capete de îngeri este redat deasupra altarului consacrat Sf. Ioan Evanghelistul din Bazilica romano-catolică, ca simbol al acestuia (Planșa XXIV.d.).

Motivul coroanei imperiale situate pe capul persoanelor sfinte este o aluzie la supremația spirituală absolută a acestora atât în lumea celestă, cât și în cea terestră. În fresca de pe cupola Capelei Mizericordienilor doi îngeri o încoronează pe Fecioara Maria de tipul *Imaculata*; în lucrarea *Pieta* din Biserica Premonstratensă, atât Maica Domnului, cât și Iisus poartă coroane deasupra capului.

Cădelnița, unul din cele mai vechi obiecte de cult, figurează și în picturile baroce din Oradea. Prin întrebuințarea ei se produce fumul de tămâie, purificator și protector, nelipsit în slujbele religioase, simbolizând înălțarea la cer a rugăciunilor[79]. Se crede că fumul de tămâie indică sufletului drumul spre lumea de dincolo. Un înger cu cădelniță apare în pictura de altar *Înălțarea la cer a Fecioarei* Maria de Joseph Vincenz Fischer; în fresca de pe cupola Bazilicii romano-catolice, un înger cădelnițează în apropierea regelui David care își cântă *Psalmii* la harpă. O femeie cu cădelniță plasată într-un medalion pictural însoțește alegoria *Zelului* (*Evlaviei*) în pictura din Capela palatului episcopal romano-catolic.

Lumânarea apare de asemenea ca motiv în cadrul picturii baroce de altar din Oradea. La Capela Palatului baroc o lumânare pictată, ținută în mână de o femeie în *grisaille* simbolizează flacăra nestinsă a *Credinței*. Ca și tămâia, lumânarea e integrată ritualului religios, asigurând o punte de comunicare între lumea de aici și cea de dincolo. Ideea comunicării efective, prin intermediul rugăciunii, între planurile uman și divin este exprimată și în pictura de altar "Sf. Carlo Borromeo rugându-se în timpul epidemiei de ciumă din Milano". Aici două lumânări aprinse pictate de o parte și de

---

[78] *Ostie* (lat. *hostia*=victimă, it. *ostia, sacra particola*)= în antichitatea romană desemnează victima al cărei sacrificiu e închinat unui zeu; în *NoulTestament*, Iisus este victima expiatoare care se oferă ea însăşi lui Dumnezeu pentru mântuirea oamenilor. În cultul catolic ostia este bucăţica de aluat nedospit turnat în forme rotunde de mici dimensiuni şi foarte subţire, care după consacrare reprezintă forma comună a împărtăşaniei; prin primirea ostiei credincioţii arată că se alătură lui Iisus, în *Dicţionar de artă* (coord. M. Popescu), vol.II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1998, p. 25; *Dicţionar cultural al Bibliei*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1998, p.201

[79] În *Psalmul* 141,2 se spune: „Ca fumul de tămâie să se înalţe către tine rugăciunea mea", *Biblia*, 1991, p. 635

alta a crucifixului cu corpul lui Iisus, raza de lumină divină care coboară pe capul sfântului sunt espresia acestei comunicări (Planșa XXIII.a.) Lumânarea aprinsă din pictura "Moartea Sfintei Ana"(Colecția Bazilicii romano-catolice), are rolul de a proteja sufletul sfintei de forțele demonice și a susține ascensiunea acestuia la cer.

g. Cele trei Virtuți teologale

Credința, Speranța și Dragostea, considerate calități supranaturale dăruite direct de Dumnezeu, sunt redate atât în pictură, cât și în decorația sculpturală prin referințele lor simbolice consacrate: Sf. Scriptură- *Credința*, ancora-*Speranța*, inima în flăcări-*Iubirea,* caritatea creștină față de aproapele.

Teoretizate de Sfinții Părinți, *Virtuțile teologale* își au punctul de plecare în celebrul paragraf din *Epistola Sf. Pavel către corinteni*: „...Și acum rămân acestea trei: credința, nădejdea și dragostea, dar cea mai mare dintre ele este dragostea"[80].

În arta barocă orădeană, simbolurile *Virtuților teologale* sunt redate în frescă, în centrul cupolei eliptice a Capelei Mizericordienilor. Modelate în stuc, ele tronează pe coronamentul de amvon al Bazilicii romano-catolice din Oradea (Planșa XXV.a.). În acest caz *Credința* este simbolizată prin intermediul *Tablelor Legii* redate în stuc, înconjurate de îngeri, nori și raze poleite. Chiar pe parapetul coronamentului, alți doi îngeri arată o ancoră poleită- *Speranța*, respectiv o inimă în flăcări, aluzie la dragostea creștină. Cele trei simboluri teologale apar asociate și în decorația unui coronament de altar din Biserica premonstratensă "Maica Îndurerată".

Virtute teologală în conformitate cu care oamenii sunt datori să-și iubească aproapele ca pe ei înșiși, *Caritatea* este frecvent scoasă în evidență ca virtute creștină în sec. al XVIII-lea, fiind redată uneori distinct. Ideea iubirii aproapelui, fără limite sau condiționări este exprimată prin motivul femeii asociate unui copil nud, simbolizând comandamentul creștin al ajutorării săracilor. În această formă, tema e redată pe cupa amvonului din Biserica romano-catolică Olosig (Planșa XXV.b.).

Element de importanță vitală pentru existența fizică, dar și afectivă, spirituală a omului, inima a fost investită cu din cele mai vechi timpuri cu semnificații mistice. Încă din sec al V-lea Dionisie Areopagitul afirmă că "inima e simbolul vieții asemănătoare celei dumnezeești, ce-și răspândește cu bunătate propria-i putere de viață dătătoare spre cele providențiale"[81].

În secolul al XVII-lea atât textele, cât și practicile religioase din Franța confirmă apariția interesului pentru adorarea *Inimii lui Iisus*, la început ca obiect al meditației și devoțiunii private, simbol al comuniunii afective dintre om și Dumnezeu. În 1672 Jean de Eudes instituie la nivel local o slujbă liturgică pentru cinstirea *Sfintei Inimi,* ca semn de mulțumire pentru iubirea pe care ea o poartă oamenilor. Cultul *Preasfintei Inimi a lui Iisus* a fost inițiat concomitent de călugărița vizionară Margareta Maria Alacoque (1647-1690), care îl celebra în prima zi de vineri a lunii. Acest tip nou de devoțiune a fost pus în slujba *Contrareformei,* devenind vizibil și în manifestările artei religioase baroce, sub forma unei inimi înconjurate de spini, având deasupra o cruce, aluzie la suferințele îndurate de *Iisus* pentru păcatele umanității. În 1765 papalitatea permite

[80] *Biblia*, I Cor. XIII :1-8, 1991, p. 1123
[81] Sf. Dionisie Areopagitul, *Opere complete*, Ed. Paideia, 1996, p. 36

instituirea cultului public al *Sfintei Inimi*[82].

Frecventă în baroc, *Sf. Inimă* apare fie ca simbol în sine al iubirii hristice, fie în asociere cu Iisus sau Fecioara Maria. Aura luminoasă care înconjoară inima, respectiv flăcările care ies din ea exprimă plastic forța de iradiere spirituală a *Duhului Sfânt*, latura divină a *Mântuitorului*, respectiv mila și intensitatea iubirii Sale față de oameni. Adesea *Sf. Inimă* are detalii de identificare. Se venerează *Inima lui Iisus* străpunsă de suliță (tabernacolul din Bazilica romano-catolică- Planșa XXV.c.), ca semn al iubirii prin care *Mântuitorul* a acceptat *Patimile* și moartea, respectiv *Sfânta Inimă* înconjurată de coroana de spini, cu o flacără deasupra. Aluzie la *Patimile* lui Iisus, coroana împletită din spini dispusă în jurul unei inimi figurează ca motiv central pe un alt tabernacol din Bazilica romano-catolică (Planșa XXV.d.). Inima rănită de prezența *Coroanei de spini* simbolizează intensitatea suferințelor umane ale *Mântuitorului*. *Sfânta Inimă* înconjurată de îngeri apare ca temă centrală într-o pictură din sec. al XVIII-lea aflată în Colecția Episcopiei romano-catolice din Oradea. Focul asociat inimii simbolizează imensitatea iubirii care se revarsă din *Inima lui Iisus*.

Sfânta Inimă străpunsă de una sau mai multe săbii apare în contextul picturii baroce ca simbol al *Celor șapte Suferințe ale Fecioarei Maria*.

h.Motive cosmice

Simbol consacrat al castității în religiile păgâne, Luna este preluată cu această accepție și în iconografia creștină, devenind unul din atributele mariale nelipsite în redarea *Imaculatei*. În iconografia barocă, Fecioara Maria este frecvent înfățișată stând în picioare, călcând pe cornul Lunii, reprezentare cu originea în *Apocalipsa* lui Ioan.

Un alt atribut marial este cununa alcătuită 12 stele, în relație directă cu descrierea femeii din *Apocalipsă* (Fecioara Maria apare cu aceste atribute la reprezentarea *Immaculatei* din fosta Biserică a franciscanilor, respectiv *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria* din Bazilica romano-catolică etc.). Cununa din 5 stele este atributul consacrat al Sf. Nepomuc, apărând în "Apoteoza Sf. Nepomuc" de Johann Ignaz Cimbal (Bazilica romano-catolică).

Globul pământesc revine ca simbol în arta religioasă barocă, fiind redat sub forma unei sfere albastre. De obicei persoanele sfinte (*Sfânta Treime*, Fecioara Maria) sunt reprezentate stând desupra sau alături de globul pământesc (decorația sculpturală de la coronamentul de amvon al Bisericii romano-catolice Olosig reprezentând *Triumful creștinismului pe întreg globul*, decorația sculpturală a altarului principal din Capela Mizericordienilor, pictura de altar *Sf. Ladislau* de Joseph Vincenz Fischer etc.). În imaginile *Immaculatei*, Fecioara Maria strivește cu piciorul capul șarpelui încolăcit în jurul globului pământesc.

i.Simboluri ascensionale

Iconografia barocă privilegiază tema *omului ascensional*, a sfântului sau martirului beatificat, care se înalță la ceruri după moarte, asemenea lui Hristos și Fecioarei Maria. Starea de înălțare, levitația este un indiciu al corpului subtil, eteric, al sufletului descătușat de apăsarea terestră.

Așa cum afirmă Marcel Brion, " redarea marilor teme baroce ca înălțarea, extazul,

[82] A.Corbin, *Istoria creştinismului,* Editions du Seuil, 2007, p. 325

triumful nu se putea face din punct de vedere material decât prin întruchiparea zborului dincolo de limitele ușor accesibile; scopul acestor teme era să înalțe deopotrivă privirea, cât și inima, spiritul, imaginația pentru ca ele să participe la gloria cerească ce era înfățișată."[83] Un exemplu tipic în acest sens este pictura de altar ce redă *Apoteoza Sf. Ioan Nepomuc* din Bazilica romano-catolică orădeană. Sfântul, cu capul aureolat de cele 5 stele, e redat pe traseul ascensiunii sale din registrul celest, cu ochii îndreptați în sus, stând cu picioarele pe un grupaj de nori, înconjurat de îngeri care îl sprijină în ascensiune. În pictura altarului principal al Bazilicii, pictorul vienez Joseph Vincenz Fischer (1729-1810) a redat *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria*, temă de o largă popularitate în pictura religioasă barocă. În picturile baroce, *îngerii înaripați, norii* și *cerul* alcătuiesc mediul obișnuit în care se desfășoară ascensiunea celestă a persoanelor sfinte.

Cerul populat de îngeri și sfinți, plutind printre nori constituie un spațiu privilegiat în imagistica barocului, sălaș al *Providenței,* locul fericirii paradisiace spre care se îndreaptă aspirațiile omului baroc. Mircea Eliade susține ca cerul simbolizează chiar prin propriul mod de a fi infinitul, transcendența, prin simpla conștientizare a înălțimii sale infinite și inaccesibile, "preaînaltul" fiind un atribut prin excelență al *Divinului.*[84]

În tradiția creștină a *Părinților Bisericii*, aripile sunt un simbol constant al spiritualizării și ascensiunii; în arta religioasă aripile îngerilor sunt simbolul obișnuit al înălțării la cer, al depășirii condiției terestre și al dobândirii stării spirituale[85]. Ele denotă spiritualizarea absolută a ierarhiilor angelice aflate în proximitatea *Providenței*. Așa cum afirma Andrei Pleșu, aripa este "emblemă a urcușului duhovnicesc, a drumului în sus sau atribut al iubirii proteguitoare", "semnul distinctiv comun -îngerilor, monahilor și păsărilor-al strădaniei slujitoare"[86].

j.Păsări și animale simbolice

Simbol consacrat al *Sf. Duh*, al spiritului divin în care nu este nici o urmă de răutate, porumbelul e redat frecvent în cadrul decorației sculpturale baroce. La Oradea porumbelul nimbat e redat la amvoanele baroce (Biserica "Sf. Ladislau", Bazilica romano-catolică -Planșa XXVI.a., Capela Mizericordienilor-Planșa XXVI.b.). Reprezentat pe interiorul coronamentului, chiar deasupra capului preotului oficiant, porumbelul sugerează în acest caz harul divin care trebuie să fie prezent în cuvintele acestuia. Redat în stuc, el este integrat ca simbol al *Sf. Duh* în cadrul reprezentărilor baroce ale *Sfintei Treimi* de la coronamentele de altar (altarele principale de la Capela Mizericordienilor, Bazilica romano-catolică, respectiv fosta Biserică franciscană).

Mielul este una din reprezentările frecvente în arta creștină, îndeosebi cea occidentală, în directă asociere cu multitudinea referințelor biblice la acest simbol: motivul *Bunului Păstor,* comparația lui Iisus cu *Mielul* jertfit (*Isaia,* 53,7) respectiv imaginea din *Apocalipsa* lui Ioan. Alegând să moară chiar atunci când este jertfit mielul pascal, Iisus devine noul miel pascal care prin sângele său încheie noul

[83] M. Brion, *Homo pictor*, Ed. Meridiane, 1977, p. 210
[84] M. Eliade, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, 2007, p. 89
[85] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol I, Ed. Artemis, 1994, p.142
[86] A.Pleșu, *Despre îngeri,* Ed. Humanitas, 2003, p.140

legământ între Dumnezeu și oameni[87]. Pentru creștini, mielul pascal jerfit este însuși Iisus care a acceptat să se sacrifice pentru mântuirea tuturor oamenilor. Ca simbol al sacrificiului hristic, mielul figurează deasupra tabernacolului din Biserica "Sf. Ladislau". Motivul *Bunului păstor* care ține pe umeri oaia rătăcită este figurat pictural în fresca ce decorează Capela Palatului episcopal romano-catolic din Oradea. În alte două mici scene din Capela Palatului baroc figurează o mulțime de oi, simbolizând "turma" credincioșilor.

Omul, leul, taurul și vulturul sunt cele patru ființe simbolice revelate în viziunile prorocului Ezechiel, respectiv ale Sf. Evanghelist Ioan. Încă din *Evul Mediu*, cele patru imagini vor apărea în miniaturi, la decorația sculpturală a portalurilor romanice și gotice, respectiv în pictura murală, devenind din acest moment simboluri consacrate ale celor patru evangheliști, atât în arta răsăriteană, cât și în cea occidentală: îngerul pentru Sf. Matei, vulturul pentru Sf. Ioan, leul pentru Sf. Marcu și taurul pentru Sf. Luca.

Motivul celor patru animale simbolice din textul biblic, redat în asociere cu cei patru evangheliști apare constant în arta religioasă occidentală și răsăriteană, până în zilele noastre.

În arta barocă orădeană tema este ilustrată la decorația sculpturală de la amvonul Capelei mizericordienilor. Pe cupa amvonului sunt adosate animale sculptate, care figurează aici ca substitute ale evangheliștilor: taurul în locul Ev. Luca, leul în locul Ev. Marcu, îngerul în locul Ev. Matei, acvila în locul Ev.Ioan (Planșa XXVI.c,d,e.) Simbolizând caracterul spiritualizat, revelația divină cuprinsă în cea de-a patra evanghelie, acvila tronează cu aripile desfăcute deasupra globului pământesc situat deasupra coronamentului. Se spune că acvila poate fixa soarele cu privirea, fiind considerată un simbol al percepției luminii intelective, al înaltului nivel contemplativ al evangheliei lui Ioan[88]. Toate cele patru ființe simbolice sunt prevăzute cu aripi, simbol al inspirației divine și au în fața lor *Sf. Scriptură*.

Cei patru evangheliști, redați antropomorf apar însoțiți de aceleași simboluri ale inspirației divine în cadrul frescelor care decorează pereții Capelei Palatului episcopal din Oradea, realizate de pictorul bavarez Johann Nepomuk Schöpf. În nișe false, așezați pe socluri pictate sunt reprezentați în dreapta altarului evanghelistul Matei cu îngerul, evanghelistul Luca însoțit de taur, iar în partea stângă evanghelistul Marcu cu leul, evanghelistul Ioan cu acvila.

Un alt context al picturii baroce orădene în care apar cei patru evangheliști în asociere cu animalele simbolice este fresca ce decorează Cupola Bazilicii romano-catolice din Oradea. Aici sunt redați șezând, după un model formal inspirat de pandantivii din Biserica "San Andreea della Valle" din Roma, în timp ce-și redactează propria evanghelie, sub inspirație divină (Planșa XXVI.f.).

În pictura de altar *Sf. Francisc de Assisi* de la fosta biserică franciscană sunt redați niște pițigoi stând pe crengi, referire la capacitatea particulară a sfântului de a comunica cu lumea necuvântătoarelor (Planșa XXVII.a.) Pictura consacrată *Sf. Anton de Padova* de la aceeași biserică are ca element inedit prezența peștilor care se ridică la suprafața apei pentru a asculta predica sfântului (Planșa XXVII.b).

Păunul este una din păsările cu semnificații ambivalente în arta creștină. Într-o

[87] x x x *Dicționar cultural al Bibliei*, Ed. Nemira. 1998, p.183
[88] Apud C. L. Ioniță, *op.cit,* p. 85

accepție pozitivă, simbolizează nemurirea, *Raiul* și *Învierea*. Plinius cel Bătrân (23-79), în *Istoria naturală* afirmă că păunul își pierde podoaba de pene la începutul iernii și o redobândește primăvara; o altă tradiție, menționată de Sf. Augustin (354-430) susține că păunul are o carne ce nu putrezește. Aceste argumente au făcut din pasăre un simbol consacrat al învierii sau nemuririi. În unele cazuri, păunul poate avea o conotație negativă, ca simbol al mândriei și vanității excesive. Într-o gravură realizată în 1619 de Jacques Callot, păunul figurează ca atribut însoțitor pentru reprezentarea alegorică a *Trufiei* (lat. *Superbia*)[89]. Datorită acestei accepții malefice, trufia fiind considerată originea tuturor celorlalte păcate, păunul apare în iad alături de demonii izgoniți de Arhanghelul Mihail (pictura de altar *Arhanghelul Mihail alungând îngerii căzuți* din Bazilica romano-catolică, Planșa XXVII.c.).

k.Flori și plante sacre

Aluzie la puritate, crinul este încă din *Evul Mediu* unul din atributele consacrate ale Fecioarei Maria. El apare în sec. XI pe aversul unor monezi emise de episcopi a căror catedrală era închinată Fecioarei Maria. Din secolele XII-XIII se înmulțesc mărturii iconografice care fac asocierea dintre Sf. Maria și *crin* (1146 pe sigiliul Catedralei Nôtre-Dame din Paris, Fecioara ține în mână o floare de crin)[90]. Crinului alb (*Lilium candidum*) i s-a atribuit o semnificație mistică, fiind numit în secolul al XIX-lea *Madonna*[91]. Asociat simbolic cu albul, crinul este o referire la puritatea și castitatea Mariei. Ținut în mână de un înger, el însotește "Înălțarea la cer a Mariei" realizată de Joseph Vincenz Fischer pentru altarul principal al Bazilicii romano-catolice din Oradea (Planșa XXVIII.a). Cu aceeași accepție de simbol al purității, crinul este ținut în mână de Arhanghelul Gavril, în "Buna Vestire" (Colecția Episcopiei romano-catolice). În barocul orădean, crinul figurează deopotrivă ca atribut al Sf. Anton de Padova, al Sf. Iosif (lujer de crin), respectiv al Sf. Emeric (mantia decorată cu flori de crin). Într-o variantă a *Imaculatei* din Colecția Episcopiei romano-catolice, Fecioara Maria ține în mână un lujer ce crin și poartă pe cap o coroniță din crini (Planșa XXVIII.b.).

În iconografia creștină trandafirul (*rosa*) simbolizează potirul cu sângele Mântuitorului, respectiv rănile acestuia. Trandafirul roșu este asociat în mod curent *Patimilor* lui Iisus.

În pictura religioasă, trandafirul este atribuit deopotrivă Fecioarei Maria, numită și "trandafirul fără spini", pentru că nu a fost atinsă de păcatul originar, respectiv *Rosa mystica* în litaniile medievale. Asociat temei mariale, trandafirul apare în pictura "Înălțarea la cer a Fecioarei Maria" de Joseph Vincenz Fischer (Planșa XXVIII.a.).

Simbol al victoriei în arta antică, frunzele de palmier erau aruncate în calea învingătorilor la jocurile olimpice. În același mod a fost omagiat Iisus în momentul intrării sale în Ierusalim, fiind întâmpinat de populația orașului cu ramuri de finic. Momentul se află la originea creștinării simbolului, adoptat în arta religioasă ca simbol al omagierii *Mântuitorului* și sfinților, aluzie la victoria acestora asupra morții, respectiv

[89] D. Dancu, *Jacques Callot (1592-1635)*, Ed. Meridiane, 1973
[90] M. Pastoureau, *op.cit.*, 2004, p. 112
[91] J. Tresidder, *Symboles et symboliques.Les clés pour comprendre 1000 symboles du monde entier*, 2000, p. 94

câştigarea prin sacrificiu a *Împărăţiei cerurilor*[92]. Pentru Origene (185-254), "ramura de palmier este semnul victoriei în războiul ce se duce între trup şi duh"[93]. În *Apocalipsa* lui Ioan se spune că "cei mântuiţi vor sta înaintea *Mielului* îmbrăcaţi în veşminte albe şi având în mână ramuri de finic". În arta barocă orădeană frunza de palmier apare ca element decorativ şi simbolic pe amvoanele baroce (Bazilica romano-catolică etc.).

Plantă ce rămâne verde în timpul iernii, laurul a devenit unul din simbolurile nemuririi[94] .Emblemă a gloriei în antichitatea greco-romană, laurul apare ca răsplată divină a martiriului în scenele cu această tematică din arta creştină. În picturile baroce de altar, îngerii aduc în mâini coroniţe de laur şi ramuri de palmier, simbol al recompensei celeste a sfinţilor martirizaţi (Planşa XXVIII.c.).

Frecvent utilizată în arta religioasă barocă, frunza de acant are în unele cazuri şi o semnificaţie simbolică specifică. Simbolistica sa funerară este legată de o legendă consemnată de Vitruvius (80 î.Hr-23d.Hr), dupa care sculptorul Callimach s-ar fi inspirat pentru decorarea unui capitel dintr-un tufiş de acant crescut pe mormântul unei tinere. Cu această accepţie funerară frunza de acant decorează mensa altarelor din marmură, în formă de sarcofag ale Bazilicii romano-catolice din Oradea.

I.Fructe simbolice

Simbol euharistic, respectiv metaforă a unităţii Bisericii creştine, rodia a fost adoptată de Ordinul mizericordian ca metaforă a carităţii. Activi şi în Oradea, călugării mizericordieni şi-au ridicat un complex alcătuit din spital, capelă şi farmacie. Abundenţa de seminţe a fructului a favorizat transformarea rodiei într-un simbol predilect al carităţii specifice activităţilor ordinului. Emblema Ordinului mizericordian era o rodie crăpată din cauza abundenţei de seminţe, surmontată de o cruce latină şi o stea cu şase colţuri[95]. Simbolul rodiei, ca aluzie la caritatea mizericordienilor apare în decoraţia stucată de la intrarea în farmacia „Rodia" (Planşa XXIX.a.), pe vasele farmaceutice vechi şi în decoraţiile sculpturale din lemn ce decorează stranele provenite de la Capela Mizericordienilor, aflate acum în Biserica romano-catolică Olosig (Planşa XXIX.b.).

Strugurele figurează în arta creştină în calitatea de simbol euharistic major pe tabernacolele baroce, la Bazilica romano-catolică (Planşa XXIX.c.). Apare în decoraţia stranelor sculptate din lemn provenite de la Capela Mizericordienilor, aflate acum în Biserica romano-catolică Olosig, respectiv în sculptura grilajelor din lemn de la Biserica romano-catolică Premonstratensă (Planşa XXIX.d.).

În pictura barocă, mărul e ţinut frecvent în gură de şarpele adamic, simbolizând fructul oprit, ispita sau păcatul care s-a abătut datorită primului cuplu, asupra întregii omeniri (pictura de altar "Sf Treime" din Bazilica romano-catolică, respectiv "Sf. Ana cu Maria copil" din fosta Biserică a franciscanilor, azi în Biserica romano-catolică Olosig). În reprezentările *Imaculatei* şarpele încolăcit în jurul globului pământesc ţine în gură un măr. Atunci când e ţinut în mână de persoanele sfinte, mărul simbolizează capacitatea

---

[92] *Apocalipsa lui Ioan*, VII, 9: "Cei care sunt mântuiţi vor sta înaintea *Domnului* îmbrăcaţi în veşminte albe şi având în mână ramuri de finic", în *Biblia*, 1991, p. 1211

[93] F. Tristan, *Primele imagini creştine. De la simbol la icoană (secolele II-VI)*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 2002, p. 2002, p.82

[94] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol II, Ed. Artemis, Bucureşti, 1994, p.200

[95] Diós I., Viczián J.(coord.), *Magyar Katolikus Lexikon*, vol. V, Budapest, 2000, p.352

acestora de a învinge forțele răului, de a mântui omenirea de efectele păcatului originar. În pictura de altar *Sf. Treime* realizată de Johann Ignaz Cimbal, doi îngeri redați la baza compoziției țin în mână fructul *Pomului Cunoașterii*, simbol al victoriei asupra ispitei și morții intrate în lume prin păcatul originar.

m. Pomul Cunoașterii Binelui și Răului

Imaginarul paradisiac s-a elaborat în timp, având ca punct de plecare relatarea din *Cartea Genezei.* Pornind de la acest text a luat naștere cea mai frecventă imagine a *Raiului* din arta creștină europeană, aceea a *Paradisului-Grădină*. Tema este integrată picturii de altar consacrate Sfintei Ana din Biserica romano-catolică Olosig. *Grădina Edenului* este simbolizată prin *Pomul Cunoașterii Binelui și Răului*, un măr încărcat de fructe de trunchiul căruia este încolăcit șarpele care i-a ispitit pe Adam și Eva (Planșa XXIX.e.). Pictura sugerează starea paradisiacă în care relația omului cu natura era idealizată, fiind bazată pe viețuirea armonioasă cu cele mai diferite specii de animale[96] (cerb, vulpe, leu,urs, câine, cămilă). În pictură apare și inorogul, animal fantastic, un cal alb cu un corn în frunte, simbol al Fecioarei Maria. Mărul aflat pe jos, lângă șarpe figurează ca fruct malefic, simbol al tentației și emblemă a păcatului originar.

n. Șarpele

În picturile religioase baroce motivul șarpelui apare frecvent în calitatea de simbol malefic. Încolăcit în jurul globului pământesc, ținut în mâini sau doar privit de Adam și Eva, el figurează ca un simbol universal al răului, ispitei, diavolului și cea mai evidentă aluzie la păcatul originar. Încolăcit de *Pomul Cunoașterii* din *Grădina Edenului*, șarpele întruchipează principiul tentației care a amăgit primul cuplu, dar și al capcanelor cunoașterii (pictura de altar *Sf Ana cu Maria-copil* din Biserica romano-catolică Olosig). Când e redat încolăcit în jurul globului terestru, în reprezentările *Imaculatei*, șarpele simbolizează faptul că omenirea întreagă poartă amprenta păcatului originar al primului cuplu. Șarpele apare și deasupra cupei cu otravă oferită Sfântului Evanghelist Ioan.

Conform unor interpretări, șarpele strivit de Fecioara Maria în reprezentările *Imaculatei* ar simboliza "demonul" *Reformei* pe care dorea să-l anihileze Biserica romano-catolică în acea epocă. În acest sens, șarpele epocii baroce ar fi un simbol ascuns al credințelor "eretice". Aluzia la "demonul" protestant apare în pictura de altar "Sf. Arhanghel Mihail alungând îngerii căzuți" din Bazilica romano-catolică. Aici Sf. Mihail, conducătorul oștilor îngerești, e redat cu sabia ridicată, pe punctul de a ucide demoni roșii și negri cu cap uman și corpuri reptiliene.

o. Atribute personale ale sacralității

O categorie distinctă a simbolurilor o constituie cele care întrunesc calitatea de atribute, respectiv semne de identificare ale sfinților. Cele mai multe din această categorie sunt rezervate persoanelor cu cel mai înalt grad de sfințenie și spiritualitate-Iisus și Fecioara Maria. În arta barocă orădeană întâlnim următoarele simboluri care însoțesc reprezentări ale persoanelor sfinte, în pictură sau sculptură, în mediul catolic:

[96] *Biblia, Isaia,* XI:6-9: "Atunci lupul va locui împreună cu mielul şi leopardul se va culca lângă căprioară; şi viţelul şi puiul de leu vor mânca îmreună şi un copil îi va paşte", 1991, p. 691

Dumnezeu-Tatăl are ca atribute sceptrul, globul pământesc, simbolizând suveranitatea Sa asupra Lumii, respectiv nimbul triunghiular. În cadrul barocului orădean, tema apare în pictura de altar "Sf. Treime" de Johann Ignaz Cimbal din Bazilica romano-catolică, respectiv în scena *Sf. Treimi* de pe fresca Cupolei din aceeași biserică. *Dumnezeu-Tatăl* e redat după aceeași tipologie în decorația sculptată de la coronamentul altarului principal al Capelei Mizericordienilor.

Sf. Fecioară Maria e simbolizată de crin, atribut al purității, trandafirii fără spini, simbol al iubirii divine, cornul Lunii, cununa din 12 stele, menționate în descrierea *Apocalipsei* și rozariul. Sf. Fecioară apare însoțită de aceste atribute (crinul, trandafirii, Luna și cununa de stele) în variantele baroce ale *Imaculatei* (fosta Biserică a franciscanilor) și în pictura altarului principal "Înălțarea la cer a Fecioarei Maria" din Bazilica romano-catolică. Aici îngerii țin în mâini lujeri sau coronițe din flori de crin, aluzie la puritatea Mariei, respectiv trandafiri, referire la iubirea acesteia.

Iisus Hristos are ca atribute *Crucea, Sf. Inimă, Arma Christi,* potirul euharistic, globul cu cruce

Avraam este reprezentat în legătura cu scena sacrificiului, în care îngerul *Domnului* intervine pentru a opri jerfirea lui Isaac. Tema este redată pe ușa tabernacolului din Bazilica romano-catolică, exprimând simbolic o analogie între jerfa lui Avraam, care a intenționat să-și aducă propriul fiu ca ofrandă Domnului și Hristos care s-a oferit pe sine ca jerfă de ispășire pentru întreaga omenire.

Melchisedec, rege preot al Ierusalimului, ține în mîini pâinea cu care l-a împărtășit pe Avraam, prefigurare a *Euharistiei* instituite de Iisus Hristos.

Moise simbolizează legea *Vechiului Testament* și apare în decorația cupolei din Bazilica romano-catolică, având ca atribute *Tablele Legii,* bastonul, două raze de lumină care îi ies din frunte

Aaron apare lângă Moise, care l-a consacrat mare preot al cultului monoteist iudaic, remarcându-se prin veșmintele preoțești albe; deasupra capului său se aflǎ o flacără, simbol al harului divin.

David apare tot în decorația Cupolei din Bazilica romano-catolică, este redat ca rege, îmbrăcat în mantie purpurie și cântând la harpă, atributul său consacrat, însoțit de un înger ce ține *Cartea Psalmilor* și de altul cu o cădelniță.

Sf.Iosif are ca atribute toiagul înflorit, atelierul și uneltele de tâmplărie, respectiv crinul, simbol al castității sale. Este redat în interiorul atelierului său de tâmplar în pictura de altar "Sf. Familie" de Joseph Vincenz Fischer; un înger ține în mână toiagul înflorit, simbol al alegerii sale ca logodnic al Mariei. Cultul său a fost promovat de iezuiți și de Sf. Tereza de Avilla; în pictură apare în scenele de tipul *Sacra Familie.*

Isaia, cel mai de seamă dintre profeți, dobândește o importanță crescută în epoca barocului. Este profetul care l-a anunțat pe Iisus, vorbind despre nașterea sa, respectiv despre *Patimi*. E redat în Capela Palatului baroc ca om în vârstă, cu barbă, avînd ca atribut fierăstrăul - aluzie la martiriul său și ținând în dreapta un rotul cu inscripția: EVANGELI / ZABUNT DEVM / ISRAEL. ISA. XXIX/ XXIII[97].

Ezechiel, primul dintre profeți, e pictat pe pereții Capelei Palatului baroc ca un bărbat în vârstă, cu mantie lungă și barbă, ținînd un rotul cu inscripția: VOS GREGES /

[97] " Și se vor teme de Dumnezeul lui Israel ", *Isaia*, XXIX, v. 23, *Biblia*, 1991, p. 704

MEI / GREGES / PASCVAE MEA / DICIT DNS / Ezech. / XXXIV v.XXX/[98]

Sf. Ioan Botezătorul are ca atribute veşmântul din păr de cămilă, o cruce lungă, mielul. E redat ca înger-copil arătând cu mâna spre Iisus în lucrarea "Sf. Familie" din Bazilica romano-catolică. Într-o sculptură barocă din lemn aflată în Colecția Bazilicii e redat îmbrăcat în veşmântul din păr de cămilă, purtând o cruce înaltă cu inscripția "Iată Mielul lui Dumnezeu".

Evangheliştii sunt reprezentați aşezați, surprinşi în timp ce-şi scriu, sub inspirație divină primele cuvinte ale propriei evanghelii.

Sf. Evanghelist Ioan e simbolizat prin acvila, cupa cu otravă din care iese un şarpe, îngerul inspirației divine, un rotul cu inscripția "In Principio erat Verbum". Evanghelistul apare însoțit de aceste atribute într-o pictură de altar din Bazilica romano-catolică. Acvila cu carte, tronând deasupra coronamentului de la amvonul Capelei mizericordienilor este un substitut al evanghelistului.

Sf. Evanghelist Luca, are ca elemente de identificare icoana Fecioarei Maria, aluzie la calitatea sa de pictor, Sf. Scriptură, rotul scris, taurul, taurul cu evanghelie

Sf.Evanghelist Matei-îşi redactează evanghelia asistat de înger, simbol al inspirației divine

Sf.Evanghelist Marcu are ca atribute evanghelia proprie, rotul, leul înaripat, leul cu cartea

Sf. Arhanghel Mihail, arhanghel războinic, principalul adversar al diavolului, are ca elemente de identificare sabia de foc cu care ucide demonii, vestimentația de soldat roman, aluzie la calitatea de comandant al oştilor divine, balanța ca care cântăreşte sufletele defuncților. El este îngerul creştin al morții, ducând sufletele defuncților în *Rai,* unde le cântăreşte în balanță şi veghează ca diavolul să nu tragă cumpăna de partea lui. În ceasul morții, îngerul coboară şi oferă fiecarui suflet şansa de a se spovedi înainte de moarte, astfel limitând influența forțelor malefice. Această accepție este sugerată în pictura "Moartea Sfintei Ana" din Colecția Episcopiei romano-catolice din Oradea, unde Sf. Arhanghel Mihail vine în ajutorul acesteia în momentul premergător morții, pentru a anihila forțele malefice simbolizate printr-un demon. Ca şi conducător al oştilor îngereşti şi păzitor al *Bisericii*, Arhanghelul Mihail este duşmanul suprem al lui Satan şi al îngerilor căzuți. O pictură de altar consacrată arhanghelului în Bazilica romano-catolică, îl reprezintă triumfând asupra îngerilor rebeli, aluzie la lupta împotriva protestantismului.

Sf. Nepomuc are ca simboluri crucifixul, nimbul din 5 stele, limba şi îngerul cu degetul lipit de buze. Patron al secretului confesional, dar şi protector împotriva bolilor, inundațiilor şi morții neaşteptate, Sf. Nepomuc e redat în pictura de altar a Bazilicii romano-catolice şi în sculptura de la portalul Spitalului Mizericordian.

Sf. Barbara e însoțită de turnul în care a fost închisă, respectiv potirul cu ostie. Are un altar propriu în Bazilica romano-catolică şi apare în decorația sculpturală a amvonului din fosta Biserică a franciscanilor .

Sf. Petru și Pavel au ca simboluri cheile şi tiara papală, crucea pe care au fost răstigniți. Martiriul celor doi este redat într-o pictură de altar din Bazilica romano-catolică.

[98] " Voi sunteți oile *Mele*, oile păşunii *Mele*, zice *Domnul Dumnezeu ", Ezechiel*, XXXIV, v. 31, *Biblia*, 1991, p. 840

Sf. Francisc e identificabil prin intermediul stigmatelor, rasa de culoare brună, craniul, păsările. E redat însoțit de aceste atribute în picturi de altar aflate în fosta Biserică a franciscanilor. Într-una din ele Sf. Francisc e redat vorbind cu păsările.

Sf. Carlo Borromeo are ca atribute pălăria și hainele roșii de cardinal, crucifixul, Biblia și craniul. Model exemplar al *Contrareformei* active, care a îmbinat zelul pastoral cu caritatea și spiritul de sacrificiu față de pentru credincioși în timpul epidemiei de ciumă din Milano, Sfântul Carlo Borromeo a cunoscut o deosebită popularitate în epoca barocului, fiindu-i consacrate numeroase capele și altare. Carlo Borromeo apare însoțit de atributele specifice funcției și activității sale în pictura de altar a Capelei Palatului baroc din Oradea.

Sf. Anton de Padova îl ține pe Iisus copil în brațe, fiind însoțit de crin, respectiv peștii cau care vorbea. Aceste atribute apar în pictura barocă provenită de la fosta biserică a franciscanilor, azi în Biserica romano-catolică Olosig. În fundalul picturii e redat Sf. Anton ținându-și celebra predică ascultată de peștii ieșiți la suprafața apei pe pla ja din Rimini. În acest caz, ca și în sculpturile din secolele următoare, Sf. Anton îl ține pe Iisus-copil într-o mână și lujerul de crin în alta, aluzie la comuniunea mistică dintre cei doi, menționată într-o relatare din *Liber miracolum*.

Sf. Juan de Dios are ca atribut pelerina cu care acoperă un bolnav. În aceasta variantă este redat în centrul grupului sculptural de la portalul Capelei Mizericordienilor.

Sf. Augustin, Sf. Tereza au ca simbol distinctiv inima în flăcări. Sf. Augustin ține în mână o inimă în flăcări într-o pictură din Colecția Episcopiei romano-catolice, iar Sf. Tereza în cadrul unei sculpturi din lemn aflată în Capela Mizericordienilor. Model al misticismului extatic baroc, Sf. Tereza de Avilla e reprezentată într-o altă sculptură barocă din Oradea în momentul unei viziuni cu mâinile ridicate spre cer și gura întredeschisă (Colecția Muzeului Țării Crișurilor).

Sf. Florian e identificat prin carafa din care varsă apă peste o casă incendiată, casa, steagul, vestimentația de soldat roman. Sfântul apare însoțit de aceste atribute în sculptura în piatră de la portalul Spitalului mizericordian, respectiv într-o sculptură în lemn din Capela Mizericordienilor.

Sf. Ștefan are ca atribut coroana Regatului ungar

Sf. Emeric e identificat prin pelerina decorată cu flori de crin sau lujerul de crin. O sculptură din gips a Sfântului Emeric, de la altarul principal al Bazilicii romano-catolice îl reprezintă ținând în mână un lujer de crin poleit

Sf. Ladislau poartă costumație de vânătoare și ține în mână planul Catedralei romano-catolice din Cetatea Oradiei. Apare cu aceste atribute în pictura din transeptul Bazilicii romano-catolice. În costum de vânătoare cu platoșă, Sf. Ladislau e redat într-o sculptură din lemn aflată în Bazilica romano-catolică.

p. Fizionomia și gestica

În arta religioasă barocă fizionomia și gestica au o semnificație simbolică precisă. Expresia facială, privirea, poziția corpului și gestica mâinilor au o finalitate psihologică și se integrează motivului iconografic pentru a exterioriza stările sufletești intense, specifice sfinților din epoca barocă: extazul mistic, suferința martiriului, ardoarea credinței, uimirea provocată de miracol.

Ochii ridicați spre cer (cu forma specifică a unei jumătăți de castană) ca indiciu al

apartenenței la tipologia barocă, sugerează capacitatea efectivă, reală, de comunicare a sfântului cu sacrul, exprimând o gamă variată de stări sufletești (*adorare, extaz mistic, devoțiune*), corespunzătoare darurilor supranaturale speciale oferite acestuia de către *Providență* (*viziuni, revelații, intervenții supranaturale*). Mai ales în scenele de apoteoză ale sfinților, respectiv *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria,* persoanele sfinte, al căror corp își începe ascensiunea celestă, sunt redate cu privirea orientată spre cerul care se pregătește să le primească.Verticalitatea ascendentă este un simbol al urcușului spiritual, un arhetip plastic pentru aspirația spre transcendent specifică omului baroc[99].

Sfinții sculptați în lemn care făceau parte din primul altar al Bazilicii romano-catolice din Oradea constituie un exemplu relevant pentru felul în care corpul uman se poate el însuși într-un corp-simbol al unei anumite stări sufletești. Privirea lor este constant orientată în sus, spre cealaltă lume cu care comunică direct și spre care se îndreaptă cu toată ființa lor. Principalele stări psihice exteriorizate pe chipul acestora sunt:

Suferința este ilustrată de figura îndurerată a Sf. Fecioare Maria, prin intermediul fizionomiei care devine o expresie concentrată a suferinței trăite în momentul *Patimilor,* dar și a implorării milei divine

Extazul mistic ca stare sufletească intens explorată de artistul baroc e evident mai ales în reprezentările Sf. Tereza, cea mai înzestrată cu haruri divine dintre sfinții baroci

Devoțiunea este redată prin mâinile aduse la piept și expresia de adorație

Pocăința este asociată și în baroc cu reprezentarea Mariei Magdalena

Vizionarismul ca amprentă a *Revelației divine*, este vizibil în expresia facială a profeților înaintemergători ai lui Iisus, (regii profeți ai *Vechiului Testament*, Sf. Ioan Botezătorul), respectiv a Sf. Evanghelist Ioan.

[99] N. Deleanu, *Simboluri ascensionale în pictura barocă,* în *Sargetia*, XXVIII-XXIX, 1, 1999-2000, p. 437

III. SIMBOLURI ÎN ARTA ICONOSTASELOR BAROCE DIN ORADEA

O parte din simbolurile mistice ale barocului apar și în arta de factură răsăriteană. Interzicând sculptura figurativă, cultul ortodox a asimilat simbolurile mistico-abstracte ale creștinismului la nivelul decorației sculptate a iconostaselor, amvoanelor și obiectelor de cult, dar și al picturii.

a.Tetragrama și Ochiul Divin

Dintre elementele decorative cu funcție simbolică, în mediul românesc este preluat pe filieră barocă motivul abstract al *Tetragramei* înscrise în triunghiul poleit. Literele numelui divin sunt traforate și înscrise în triunghiul poleit la coronamentul iconostasului din Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența. Redat deasupra icoanei centrale a *Coborârii de pe cruce* de la Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" din Velența, numele sfânt este un simbol al prezenței *Tatălui* ceresc care a îngăduit sacrificiul hristic pentru răscumpărarea omenirii. Ochiul divin pictat, înscris în triunghi, înconjurat de raze aurii veghează simbolic pe semicalota altarului (Planșa XXX.a.).

b. Arma Christi

Desemnând instrumentele torturii, care au însoțit *Patimile Mântuitorului*, *Arma Christi* este o temă privilegiată a barocului, o denumire generică pentru grupul de obiecte folosite în timpul *Patimilor* lui Iisus: coroana de spini, coloana de care a fost legat, biciul *Flagelării*, ciocanul și pirioanele, crucea *Răstignirii*, sulița cu care a fost străpuns, trestia cu buretele înmuiat în oțet, inițialele inscripției ce a figurat pe crucea răstignirii (*I.N.R.I.*).

O parte din aceste obiecte, traforate și poleite, sunt redate la coronamentul iconostasului de la Biserica Ortodoxă din cartierul Velența, fiind asociate *Crucii cu molenii* (Planșa XXX.b.). Ele reflectă o modalitate frecventă de sugestie barocă a *Patimilor* lui Iisus prin intermediul obiectelor simbolice ale supliciului: sulița, bățul de trestie cu buretele înmuiat în oțet, cuiele redate în asociere cu *Crucea* pe care a fost răstignit *Mântuitorul*. Considerate arme împotriva răului, ele erau alăturate frecvent crucifixelor din secolul al XVIII-lea, fiind redate și în pictură lângă *Crucea Răstignirii*. În pictura ortodoxă de influență barocă, pe crucea monumentală ținută de Iisus în icoana *Încoronării Preacuratei de Sf. Treime* (iconostasul Bisericii cu Lună) este așezată coroana de spini.

c.Crucea cu molenii

Este scoasă în evidență, fără excepție ca simbol central în cadrul iconostaselor. Traforată în lemn și pictată, ea încoronează iconostasele ca expresie concentrată a sacrificiului hristic, simbol al *Patimilor,* dar și al mântuirii. La Biserica cu Lună, crucea cu molenii are deasupra o imitație de draperie vișinie, aluzie la perdeaua sfâșiată în momentul morții lui Iisus.

d.Coroana

Motivul coroanei imperiale, referire la calitatea lui Iisus de *Împărat al Cerului și al Pământului* revine în decorația pieselor de mobiler de factură barocă, fiind redat deasupra icoanei *Plângerii Domnului* de la iconostasul Bisericii cu Lună, respectiv a tronului arhieresc din Velența. Pictural, coroana apare și în tema *Încoronarea Preacuratei de Sf. Treime*, ca simbol al calității de împărăteasă cerească a Fecioarei Maria.

e.Simboluri euharistice

Sacramentul euharistic ocupă un loc central în cadrul cultului ortodox, constituind esența liturghiei și având cea mai complexă semnificație simbolică. În viziunea ortodoxă, Hristos este prezent în Taina *Sfintei Euharistii* prin care se comunică ființial, spiritual până în zilele noastre[100].

Părintele liturghiei răsăritene, Sfântul Ioan Gură de Aur sintetizează plastic taina unității Bisericii, a comuniunii spirituale a tuturor membrilor ei cu Hristos prin intermediul *Euharistiei* :"Căci după cum pâinea este unirea mai multor boabe adunate, așa încât să nu se arate grăuntele, ci ca să fie acele grăunțe ca în unire să nu fie vădită deosebirea dintre ele, tot astfel și noi ne unim unii cu alții și cu Hristos. Ca tu să nu te hrănești dintr-un trup, iar acela din altul, ci toți din același ".

În viziunea spiritualității ortodoxe, misterul prefacerii cinstitelor Daruri în *Trupul și Sângele Mântuitorului* este înfăptuit în altar în urma rugăciunii de invocare a *Sfântului Duh*, fiind ascuns de privirile credincioșilor prin peretele despărțitor al iconostasului. Conform doctrinei ortodoxe, elementele esențiale ale lumii vegetale (grâul și strugurele), respectiv roadele acestora (pâinea și vinul) sunt *Trupul și Sângele Domnului*. Prima atestare documentară despre întrebuințarea pâinii și vinului la *Sfânta Liturghie*, despre rostirea rugăciunii de binecuvântare și sfințire a acestora se află în *Apologia* I a Sfântului Iustin Martirul scrisă între anii 150-160[101].

e.1.Potirul euharistic, pâinea și vinul

Potirul[102] euharistic din care ies spice de grâu și ciorchini de struguri este o imagine cu aluzii euharistice explicite, rezumând plastic taina centrală a creștinismului. Din potir ies spice, simbolizând pâinea- trupul lui Hristos, respectiv ciorchini- aluzie la sângele lui Hristos. În întreaga artă creștină potirul euharistic simbolizează *Noul Legământ* al lui Dumnezeu cu oamenii, instituit de însuși Hristos în Joia dinaintea *Patimilor* și reactualizat la fiecare liturghie[103].

Pâinea, cu un simbolism complex, are o întrebuințare frecventă în cultul ortodox, fiind folosită ca materie de bază la săvârșirea *Euharistiei* în cadrul *Sfintei Liturghii,* precum și la oficierea altor slujbe bisericesti (*Litia*, parastasul). Pâinișoarele mici și rotunde aduse de credincioși la sfântul altar sub formă de prescuri (gr. *aducere înainte*)

---

[100] I.Leonte, *op.cit*, p. 107

[101] Arhim. lector. dr. V. Miron, *Materia cultică și semnificația ei simbolico- mistică*, site: http/www. crestinortodox.ro/ /liturgica/viata-liturgica/materia-cultica-semnificatia-simbolico-mistică

[102] *Potirul* (gr. *poterion* = cupă), simbolizează suferințele lui Iisus în *Noul Testament*, respectiv paharul de la *Cina cea de Taină* (simbol euharistic); cupă din matel prețios în care se pune vinul amestecat cu apă, transformat în timpul *Sf. Liturghii* în *Sângele lui Hristos*

[103] *Biblia, Matei*, 26: 27-28: " Beți dintru acesta toți, că acesta este sângele *Meu*, sângele legământului celui nou ", 1991, p. 956

au imprimate pe ele simbolul hristic: crucea înscrisă într-un pătrat având încrustate în interiorul ei inițialele numelui Mântuitorului: *Is. Hr. Ni. Ka.*(tr. *Iisus Hristos învinge*). Prescurile aduse ca ofrandă de credincioși simbolizează pâinea pregătită de sfinții apostoli pentru *Cina cea de Taină* a cărei comemorare tainică este realizată la fiecare liturghie.

Cina cea de taină, cu simboluri euharistice explicite este transpusă pictural în interiorul unui cartuș de la iconostasul Bisericii Ortodoxe "Sfinții Arhangheli" din cartierul Velența (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea). Iisus și apostolii stau în jurul unei mese circulare în centrul căreia se află un pahar cu vin roșu (potirul), o pâine și pești, toate acestea fiind considerate simboluri euharistice (Planșa XXX.c).

La iconostasul Bisericii cu Lună, Iisus binecuvântează potirul aflat în centrul Cinei euharistice, iar în locul pâinii dospite se află azime[104], aluzie la pâinea nedospită consumată la Paștele evreesc, comemorare a plecării izraeliților din Egipt (Planșa XXX.d.).

e.2.Vița de vie

Imaginea viței de vie este frecventă ca motiv decorativ în arta sacră, fiind cea mai importantă plantă din punct de vedere al semnificației mistice creștine. Des menționate în *Biblie*, inclusiv în *Vechiul Testament*, planta și fructul acesteia au devenit simbolul consacrat al Hristos care face frecvent referire la el: "Eu sunt via, voi sunteți mlădițele". Conform textului evanghelic via simbolizează *Împărăția lui Dumnezeu*, vinul fiind un simbol major al noului legământ pe care Iisus l-a făcut apostolilor în Joia dinaintea *Patimilor*. În accepție creștină, *vița de vie* și rodul acesteia- strugurele, respectiv vinul este, înainte de toate, simbolul *Cinei celei de Taină*, al sângelui vărsat pe cruce, al sacrificului euharistic reeditat de fiecare liturghie; via ne oferă vinul așa cum Hristos își oferă *Sângele Său*. Vița de vie apare adesea în cadrul decorației sculpturale a iconostaselor orădene, fiind o aluzie evidentă la "sângele Domnului" scurs pe cruce și transformat în hrană spirituală. Importanța majoră a simbolului viței de vie e determinată atât de utilizarea vinului la ritualul *Sfintei Liturghii*, cât și la ritualurile de înmormântare, situație în care simbolizează nemurirea sufletului și *Învierea* celor răposați[105].

e.3.Peștele

Între simbolurile utilizate de creștinismul primar, cel al peștelui are o importanță particulară. Popularitatea sa printre creștini se explică îndeosebi prin acrostihul ICHTHUS (*Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul*), ale cărui inițiale alcătuiesc în limba greacă cuvântul pește. Dacă acrostihul conținea o sintetică profesiune de credință creștină, încrederea în natura divină a lui Iisus-*Mântuitorul*, peștele a servit ca substitut al reprezentării lui Iisus și ca semn de identificare între creștini în perioada

[104]*Azimă* (gr. a= fără, dzume= drojdie), pâinea fără drojdie, nedospită; evreii consumau asemenea pâini în timpul sărbătorilor de Paști, în amintirea părăsirii Egiptului. Creştinii bisericilor latine, armene, maronite se împărtăşesc cu " pâine azimă" sau ostie, în *Dicționar cultural al Bibliei*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1998, p.37; catolicii o folosesc la împărtăşanie începând din sec. al IX-lea, în *Dicționar enciclopedic al Bibliei*, Ed. Humanitas, 1999, p. 44

[105] L. Gruia, *Plante spontane şi cultivate utilizate în ritualuri religioase*, Ed. Buna Vestire, Blaj, 2010, p. 93

persecuțiilor romane.

Cea mai veche referință livrescă referitoare la simbolismul peștelui aparține lui Clement din Alexandria (150-217). Sf. Augustin (354-430) este primul teolog care a conferit acestui simbol o semnificație euharistică în *Tratatul asupra Evangheliei lui Ioan*. Într-o inscripție păstrată la Muzeul Vaticanului se vorbește de peștele-Hristos ca aliment al Cinei euharistice. Ca simbol al mesei euharistice, peștele apare alături de pâine și vin în redarea *Cinei celei de Taină* de la iconostasul Bisericii ortodoxe din cartierul Velența (Planșa XXX.c.).

f.Păsări și animale simbolice

Porumbelul este redat în calitatea de substitut simbolic al *Sf. Duh*, atât la iconostasul Bisericii ortodoxe din Velența, cât și la iconostasul Bisericii cu Lună (Planșa XXXI.a.). În icoanele influențate de limbajul pictural baroc, dinspre porumbel pornesc fascicule sau raze de lumină, iar în alte cazuri este înconjurat de un halou circular alcătuit din lumină difuză. În scena *Pogorârii Sf. Duh* de la iconostasul Bisericii cu Lună, dinspre porumbel coboară razele de lumină, dar și limbile de foc ale *Sf. Duh* (Planșa XXXI.b.).

Un alt simbol hristic, redat sculptural în mediul românesc ortodox îl constituie pelicanul. Pasărea, sculptată în lemn și poleită, sfâșiindu-și pieptul cu ciocul pentru a-și hrăni puii, tronează pe coronamentul de amvon al Bisericii cu Lună din Oradea, evocând simbolic *Patimile Mântuitorului* (Planșa XXXI.c.).

Pelicanului i s-a atribuit încă din arta medievală o semnificație direct legată de jerfa lui Hristos, simbol al carității, altruismului și capacității de sacrificiu. Pasărea care-și hrănește puii cu propriul sânge are ca punct de plecare o legendă medievală transpusă în artă ca substitut simbolic al sacrificiului hristic. Conform legendelor din *Fiziolog* pelicanul mamă, atunci când nu mai are cu ce să-și hrănească puii, își sfâșie pieptul cu ciocul, oferindu-le ca hrană propriul sânge. O altă versiune a legendei afirmă că pelicanul își hrănește astfel puii aflați pe moarte, pierzându-și viața în urma acestui sacrificiu. Simbolul a fost investit cu semnificații hristice, devenind o aluzie la sacrificiul Mântuitorului, respectiv la *Euharistie*. Asemenea pelicanului, Hristos se oferă morții pentru a-i salva pe oameni[106]. Analogia are la bază ideea că așa cum sângele pelicanului devine hrană pentru puii săi, sângele lui Hristos se transformă în hrană spirituală pentru creștini. Pe de altă parte, se credea că pelicanul are capacitatea de a supraviețui rănilor sale; la fel ca și *Mielul*, el sugerează și substituie sacrificiul lui Iisus pe cruce. În acest sens, este semnificativ faptul că Colegiile *Corpus Christi* din Cambrige și Oxford au ca embleme pelicanul.

Mielul apare ca simbol premonitoriu al sacrificiului hristic în icoana *Nașterii Domnului* de la iconostasul Bisericii cu Lună (Planșa XXXI.d.).

Cei patru evangheliști apar însoțiți de simbolurile consacrate pe bolta Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din Velența: Sf. Matei cu îngerul, Sf. Ioan cu acvila, Sf. Marcu cu leul, Sf. Luca cu taurul. Aluzie la scrificiul hristic, Mielul înjunghiat, simbol premonitoriu al *Patimilor*, este redat în centrul *Cinei celei de Taină* de la iconostasul Bisericii cu Lună.

În mediul ecleziastic ortodox din Oradea alegoriile sunt mai puțin prezente ca modalitate de expresie picturală. O excepție o constituie povestea lui Iona redată

[106] X. Coadic, *Enciclopedia francmasoneriei. Iștorie, personaje, simboluri*, Ed. Niculescu, 2010, p. 153

în pictura iconostasului Bisericii ortodoxe din Velenţa (Planşa XXXI.e.). Aceasta este una din cele mai vechi teme din arta creştină timpurie, primele reprezentări apărând în pictura catacombelor (sec.II-IV) ca aluzie simbolică la *Înviere*. Povestea lui Iona, strigătul său de disperare către divinitate şi salvarea sa miraculoasă simbolizează condiţia omului care se reîntoarce la divinitate mai ales atunci când este expus unor mari încercări. Interpretarea alegorică conferită de teologi temei se referă la asocierea întâmplării cu episodul *Răstignirii, Îngropării* şi *Învierii* lui Iisus[107]. Astfel, cele trei zile de suferinţă şi întuneric în burta chitului au fost interpretate ca o anticipare a *Coborârii în mormânt* a lui Iisus şi a *Învierii* Sale după trei zile. Balena apare la iconostasul Bisericii ortodoxe din Velenţa în asociere cu *Povestea lui Iona*, aluzie simbolică la moartea şi *Învierea* lui Iisus.

g. Atribute ale sfinţilor

Medalioanele pictate de la iconostasului principal şi iconostasului mic al Bisericii "Sf. Arhangheli" din cartierul Velenţa, respectiv de la iconostasul Bisericii cu Lună conţin atribute explicite ale persoanelor sfinte, reprezentate într-o îmbinare dintre fondul tematic bizantin şi maniera picturii occidentale baroce. Mulţi dintre sfinţii martiri au o mână adusă la piept, în maniera tipic barocă de exprimare a devoţiunii.

Arhanghelul Gavril ţine în mână crinul în scena *Bunei Vestiri* ca simbol al purităţii mariale (iconostasul Bisericii ortodoxe din Velenţa, iconostasul Bisericii cu Lună).

Arhanghelul Mihail poartă costumul de soldat roman adaptat la moda barocă, în pictura iconostaselor din Velenţa, respectiv de la Biserica cu Lună.

Regele David- harpa

Moise-Tablele Legii

Profetul Isaia- ferăstrăul, simbol al martiriului

Profetul Iona- are ca simbol consacrat chitul, Iona fiind redat alături de acesta sau ieşind din gura lui. Scena este ilustrată şi în pictura iconostasului Bisericii ortodoxe din Velenţa. Povestea lui Iona este una din cele mai vechi reprezentări în arta creştină timpurie, primele reprezentări apărând în pictura catacombelor ca aluzie simbolică la *Înviere*[108].

Tobie- peştele

Sf. Andrei-are ca atribut crucea dispusă în formă de x, simbol al martiriului său

Sf. Petru- cheile, sul scris (Biserica ortodoxă din Velenţa, Biserica cu Lună)

Sf. Pavel-sabia cu care a fost martirizat; ca autor al *Epistolelor* are ca simbol cartea sau un rotul scris (Biserica ortodoxă din Velenţa, Biserica cu Lună)

Sf. Bartolomeu-fierăstrău

Sf. Ap. Ioan- potirul cu otravă

Sf. Filip- cartea, toiagul

Sf. Ioan Botezătorul – proroc şi ascet, propovăduitor al pocăinţei e redat cu aripi ca înger al deşertului, îmbrăcat în haina din păr de cămilă, cu o cruce înaltă în mână, plete şi barbă lungă, desculţ; Alte atribute- *Mielul Domnului, Botezul lui Hristos* în

[107] V.Simion, *Imagini, legende, simboluri*, Ed.Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 45

[108] *Biblia, Iona*, II: 1-20, Atunci s-a rugat Iona din pântecele peştelui către *Domnul Dumnezeul Lui*, zicând: "Strigat-am către Domnul în strâmtorarea mea, şi *El* m-a auzit; din pântecele locuinţei morţilor către *El* am strigat, şi *El* a luat aminte la glasul meu !", 1991, p. 893

Iordan,capul tăiat

Sf.Varvara-turnul în care a fost închisă; ține în mână sabia cu care i s-a tăiat capul

Sf. Ecaterina din Alexandria-roata cu care a fost torturată, sabia martiriului

Sf.Paraschiva -crucea

Sf. Irina-coroana de împărătească bizantină

Sf. Dimitrie-suliță

Sf. Eustațiu-corn de vânătoare

h.Teme și simboluri de influență occidentală în pictura iconostaselor baroce din Oradea

h.1. Sfânta Treime

La iconostasul Bisericii cu Lună întâlnim varianta occidentală de reprezentare a *Sfintei Treimi* cu *Dumnezeu-Tatăl* antropomorf redat ca un bătrân cu barbă și plete albe, nimb triunghiular, Iisus care-și susținea crucea supliciului și porumbelul *Sfântului Duh* (Planșa XXXII.a.). Plasați în registrul celest, ei țin o coroană deasupra capului Mariei. Pe semicalota absidei altarului din Biserica ortodoxă "Sf Arhangheli"-Velența este redat pictural triunghiul treimic având în centru *Ochiul divin Atoatevăzător* , simbol împrumutat din arta occidentală.

h.2. Dumnezeu -Tatăl

Dumnezeu-Tatăl este redat antropomorf, în varianta specifică picturii occidentale în icoana ce redă *Soborul Sf. Arhangheli* de la iconostasul Bisericii cu Lună. Arhanghelul Mihail reprezentat în calitatea de comandant al oștilor îngerești, cu platoșă, coif și cizme, arată cu mâna spre cer, unde se vede printre nori, bustul lui *Dumnezeu- Tatăl* (Planșa XXXII.b.).

h.3. Imaculata și Încoronarea Fecioarei de Sf. Treime

În epoca barocă *Încoronarea Mariei de Sf. Treime* este redată frecvent în corelație cu *Imaculata Concepție*. Această asociere apare și în icoana *Încoronarea Preacuratei de Sf. Treime* de la iconostasul Bisericii cu Lună (Planșa XXXII.c.). Aici Maria, de tipul *Imaculata*, având la picioare cornul Lunii, strivește sub călcâi șarpele încolăcit în jurul globului pământesc, la fel ca în pictura occidentală.

O reprezentare originală a *Imaculatei* apare la iconostasul Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din Velența. Maria, cu nimb poleit, circular, calcă peste șarpele păcatului originar încolăcit în jurul globului pământesc. De o parte și de alta a Mariei, în planul terestru sunt redați Sf. Ioachim și Ana, părinții Fecioarei, compoziția fiind astfel o aluzie explicită la caracterul de excepție al întrupării Mariei, neatinsă de păcatul originar simbolizat prin șarpe.

Tema *Încoronarea Preacuratei de Sf. Treime* este de asemenea tipică picturii occidentale, fiind prezentă începând din sec. al XVIII-lea și în pictura iconostaselor românești, inclusiv la icoana centrală de la iconostasul Bisericii cu Lună.

h.4.Crinul

În icoana împărătească a Maicii Domnului de la Biserica cu Lună, dar şi în scena *Încoronării Preacuratei de Sf. Treime,* Fecioara ţine în mână un lujer de crin, simbol al purităţii specific reprezentărilor mariale occidentale (Planşa XXXII.c.).

h.5. Cerul, nori şi capete de îngeri

Influenţa limbajului baroc s-a tradus în pictura iconostaselor prin apariţia sugestiei spaţiului celest. Sugerat în mod tradiţional pe bolta sau turla Bisericii, cerul îşi face apariţia datorită modei baroce şi în pictura icoanelor ce compun iconostasele româneşti. El însoţeşte şi accentuează sacralitatea persoanelor care sălăşluiesc acolo. Sugerat printr-o nuanţă de albastru, spaţiul celest este populat de nori şi capete de îngeri cu aripi, într-o manieră specifică barocului occidental. În acest sens, motivul cerului în asociere cu nori şi capete de îngeri este prezent la icoanele împărăteşti de la Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" din Velenţa, respectiv la icoanele împărăteşti, icoanele *Bunei Vestiri* şi *Încoronarea Preacuratei de Sf. Treime* de la iconostasul Bisericii cu Lună (Planşa XXXIII.a,b.) Un cerc din nori argintii şi raze poleite încadrează motivul *Tetragramei* la iconostasul Bisericii ortodoxe din Velenţa.

h.6. Haloul

La iconostasul Bisericii cu Lună persoanele sfinte au capul înconjurat de o aureolă luminoasă, difuză, fără contur precizat, în maniera picturii occidentale (Planşa XXXIII.a.b.). Aceasta se substituie nimburilor circulare poleite bine delimitate ale tradiţiei picturale bizantine şi evidenţiază, la fel ca acestea, sfinţenia, cucerirea dimensiunii spirituale. Porumbelul, substitut simbolic al *Sfântului Duh*, în scena *Bunei Vestiri, Pogorârea Sf. Duh* şi *Botezul Domnului* este înconjurat de asemenea de un halou de lumină.

h.7. Mielul

Un element inedit, de influenţă occidentală este prezenţa *Mielului* pascal pe masă[109] la *Cina cea de taină* de la iconostasul Bisericii cu Lună în calitatea de simbol premonitoriu al sacrificiului hristic (Planşa XXX. d.)

h.8. Învierea Domnului

Atât la iconostasul al Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli" din cartierul Velenţa (Planşa XXXIV.a.), cât şi la iconostasul Bisericii cu Lună (Planşa XXXIV.b.), *Învierea Domnului* este redată în varianta occidentală, Iisus fiind reprezentat în timp ce se ridică deasupra mormântului, pe un vârtej de nori, ţinând în mână flamura biruinţei asupra morţii .

h.9.Sfinţii Arhangheli

Prezent atât la iconostasul Bisericii ortodoxe din Velenţa, cât şi la iconostasul Bisericii cu Lună, Arhanghelul Mihail iese în evidenţă prin tipologia occidentală a înfăţişării sale. Se remarcă prin expresivitate plastică icoana "Soborul Sf. Arhangheli

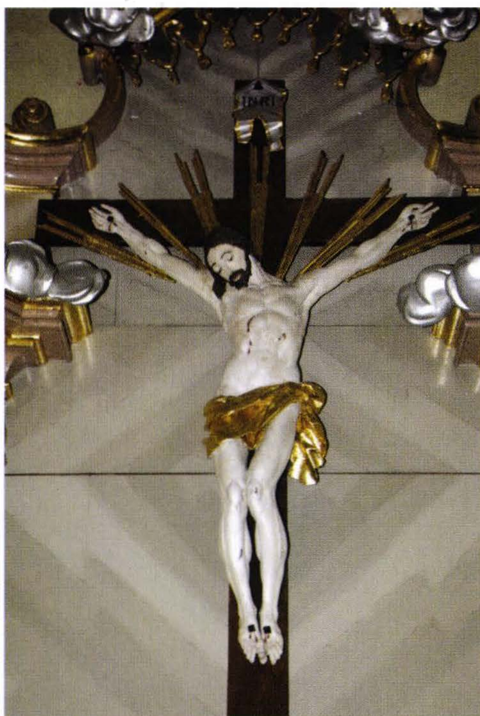
[109] Conform ritului latin: "Pe sfânta Masă e aşezat Mielul lui Dumnezeu, Cel ce ridică păcatul lumii şi este jerfit de slujitorii lui Dumnezeu ca jerfă nesângeroasă", în C.D.Popian, *Sfânta Liturghie în diferite rituri*, Oradea, Ed. Logos 94, p.47

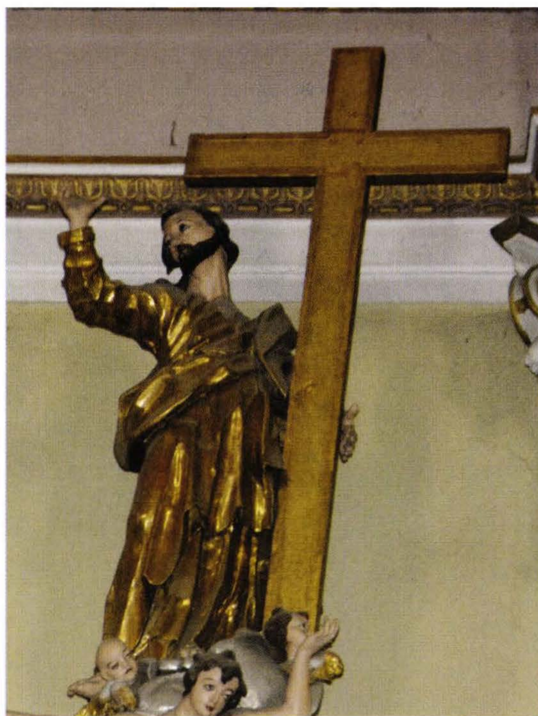
Mihail și Gavril" de la iconostasul Bisericii cu Lună (Planșa XXXIV.c.). Cei doi arhangheli sunt redați în prim plan ca și conducători ai cetelor îngerești. Arhanghelul Gavril ține într-o mână un lujer de crin, iar Arhanghelul Mihail o cruce de mari dimensiuni. Cu cealaltă mână amândoi arată spre cer, unde, printre nori se zărește chipul lui *Dumnezeu-Tatăl*. Arhanghelul Mihail poartă o vestimentație tipic occidentală, cu platoșă, coif și cizme, aluzie la calitatea sa de *Princeps Militiae Divinae;* sunt înconjurați de alți îngeri înveșmântați în alb, cu diferite simboluri (*Cartea Sfântă*, cădelniță, trâmbiță).

h.10.Calea Crucii

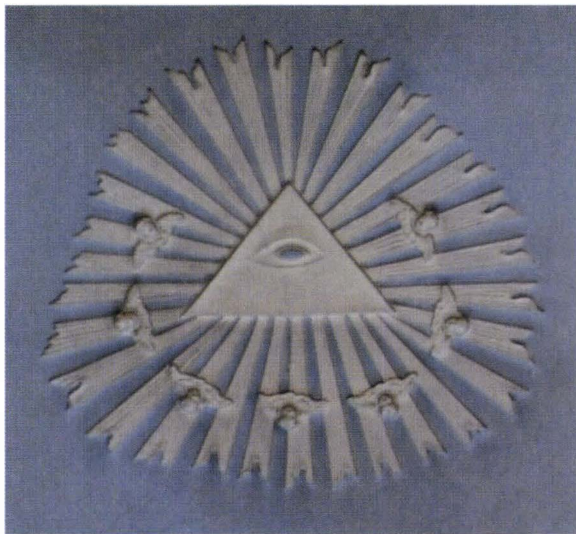
Baldachinul *Sfântului Epitaf* din Biserica cu Lună a fost decorat pe cele 3 laturi de frații Alexandru și Arsenie Teodorovici cu icoane fixe ce descriu etape din *Calea Crucii*[110], temă de inspirație occidentală. Sunt reprezentate scenele: *Iisus înaintea lui Pilat, Coroana de spini, Flagelarea, Mântuitorul primind crucea, Căderile sub povara crucii, Întâlnirea dintre Iisus și mama sa, Năframa Veronicăi, Pironirea pe cruce.*

[110] *Calea Crucii,* denumită şi *Calea Durerii* (*Via Dolorosa*), este drumul pe care l-a urmat Iisus cu crucea în spate, străbătând Ierusalimul de la pretoriu, unde a fost condamnat la moarte, până la Golgota, unde a fost răstignit. Devenită traseu sacru pentru creştini, este alcătuită din 14 "staţii", marcate prin bisericuțe şi capele, asociate cu diferite evenimente din *Patimile* lui Iisus; în majoritatea bisericilor catolice există basoreliefuri sau simple cruci care evocă cele 14 "staţii" ale acestui drum

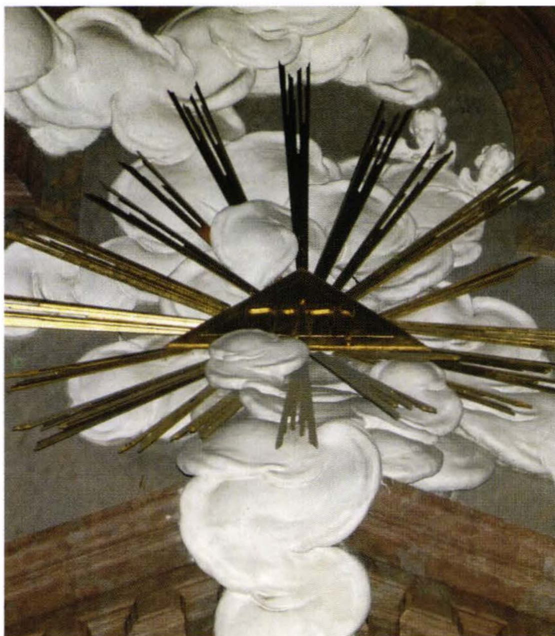

a.

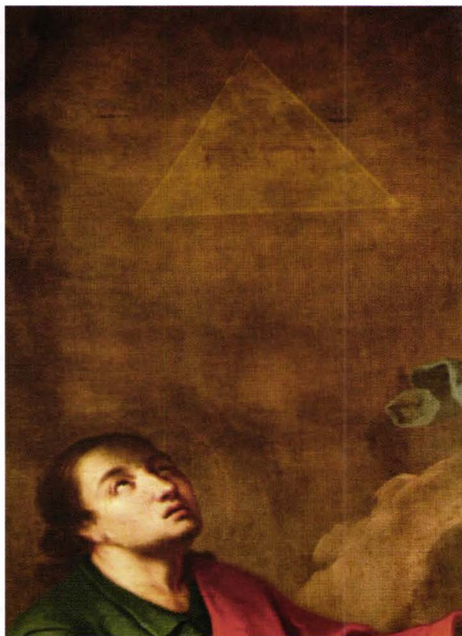

b.


c.


d.

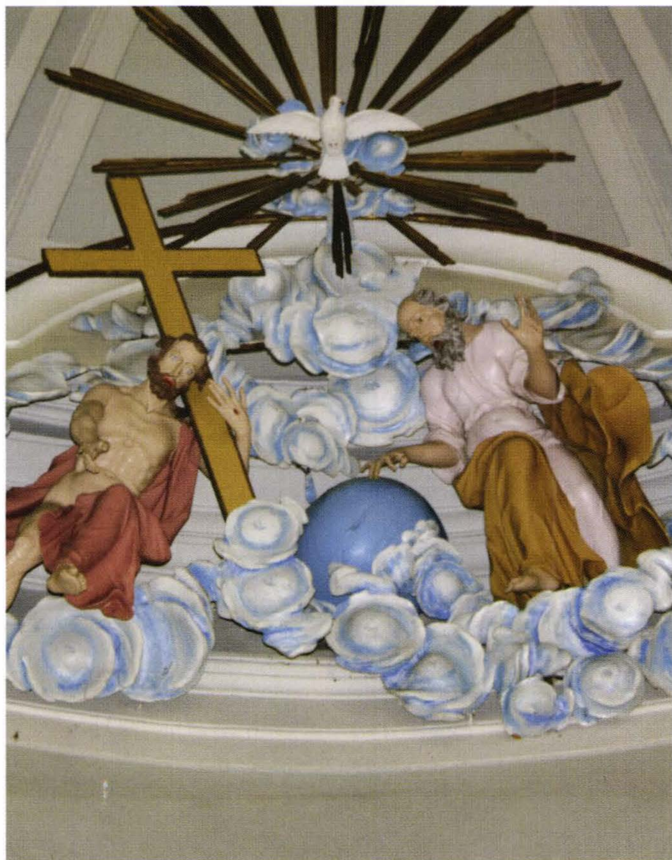
PLANŞA XXI. Simboluri baroce. Crucifixul (a); Crucea (b);Triunghiul şi Ochiul divin (c,d)

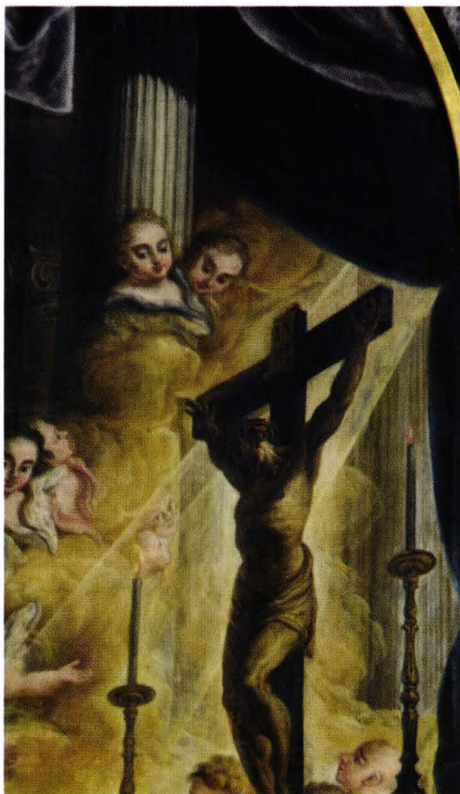

a.


b.


c.

PLANŞA XXII.
Simboluri baroce.
Tetragrama (a,b);
Sf. Treime (c,d)


d.



a.



b.

PLANŞA XXIII.
Simboluri baroce.
Lumina divină

c.



a.



b.

PLANŞA XXIV.
Cartea Sfânta (a); Tabernacolul (b,c); Potirul (d)



c.



d.

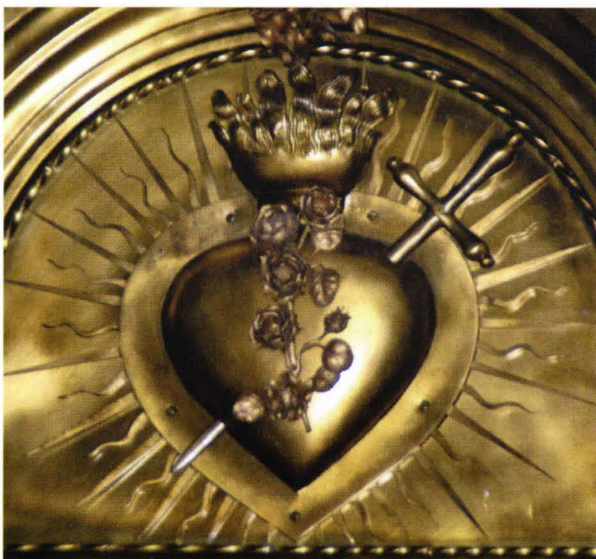


a.



b.

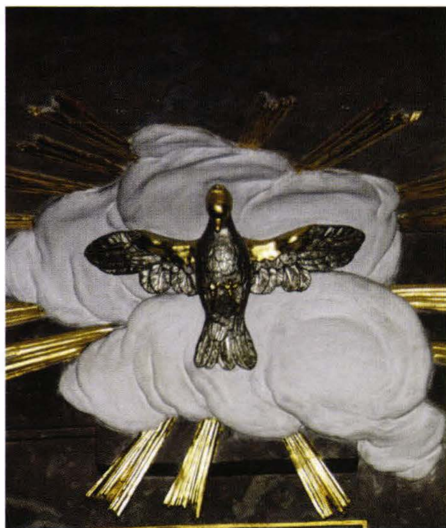
PLANŞA XXV.
Virtuţile teologale (a), Caritatea (b), Sf. Inimă (c,d)

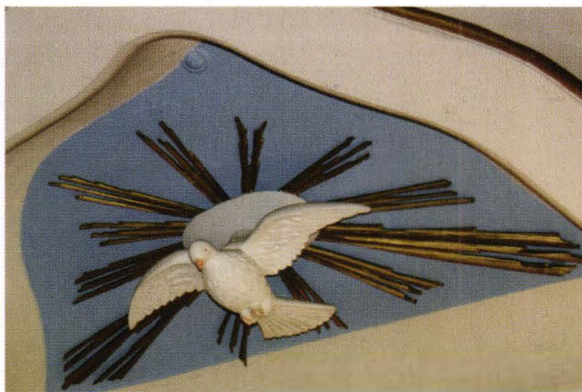


c.



d.

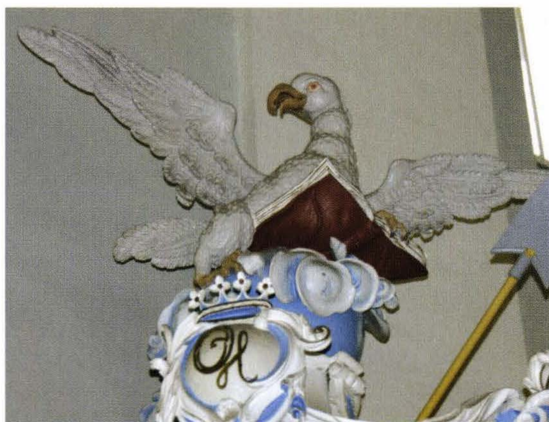

a.


b.

PLANŞA XXVI.
Porumbelul Sf. Duh (a,b);
Animale simbolice (c,d,e,f)


c.


d.


e.



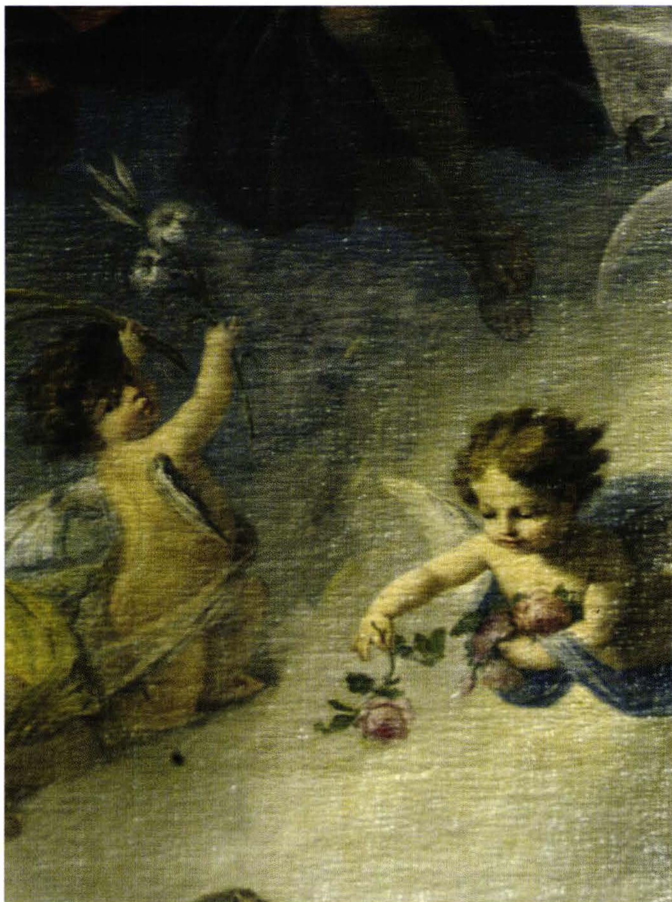
f.


a.


b.

PLANŞA XXVII. Animale simbolice

c.


a.

PLANŞA XXVIII.
Flori şi plante simbolice


b.


c.


a.

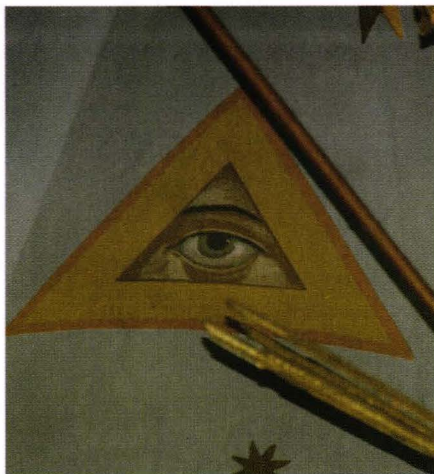

b.


c.

PLANŞA XXIX.
Fructe simbolice (a,b,c,d);
Pomul Cunoaşterii (e)


d.


e.


a.


b.

PLANŞA XXX. Simboluri în arta iconostaselor baroce din Oradea: Tetragrama (a), Arma Christi (b), Simboluri euharistice (c,d)


c.


d.



a.

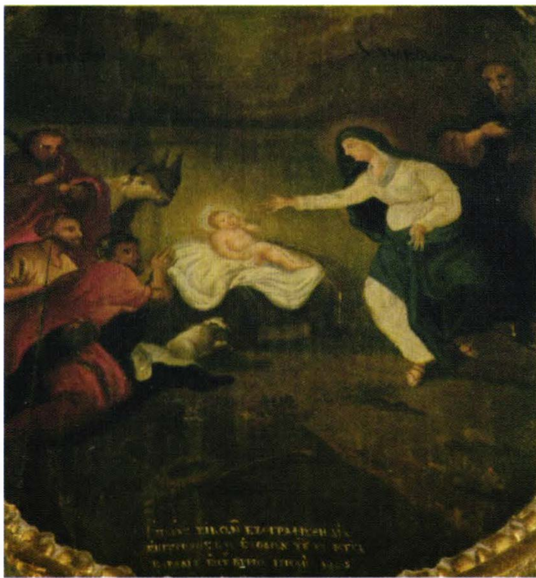


b.

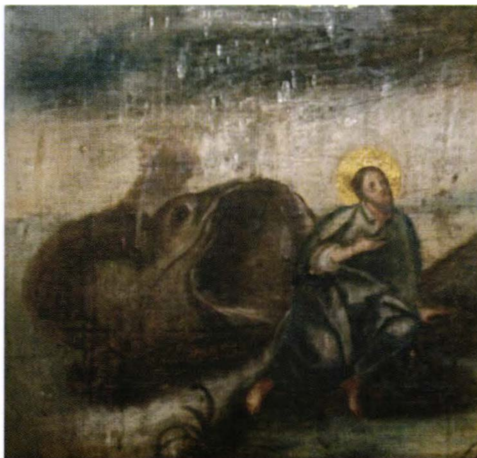


c.

PLANŞA XXXI.
Păsări şi animale simbolice în arta ortodoxă de influenţă barocă



d.



e.

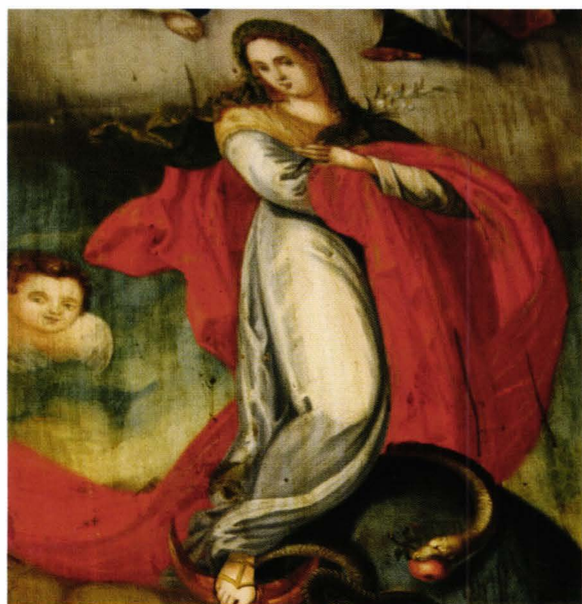


a.

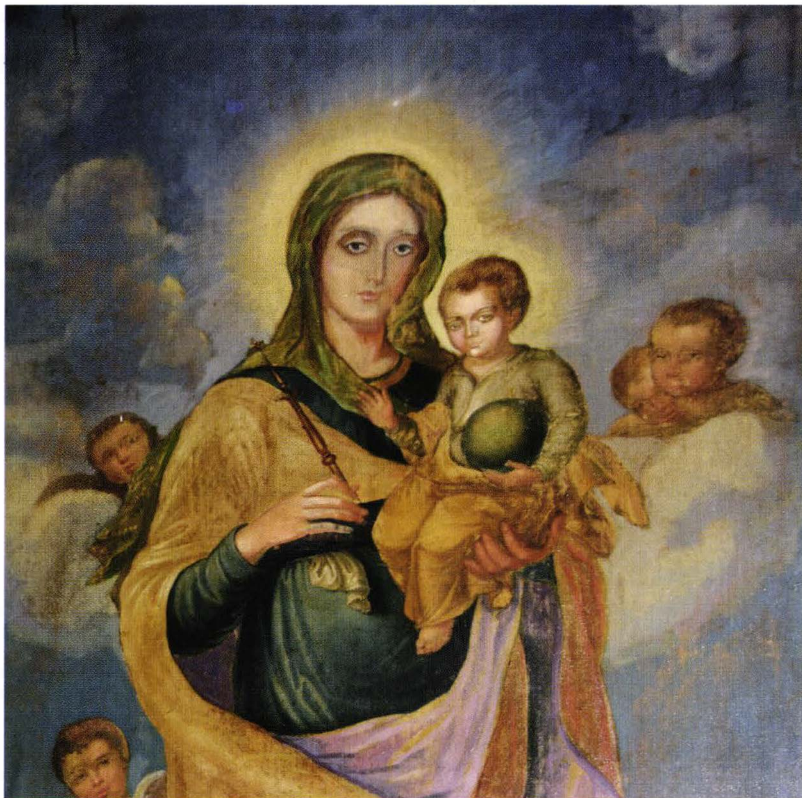


b.

PLANŞA XXXII.
Sf. Treime (a); Dumnezeu-Tatăl (b); Imaculata (c)



c.

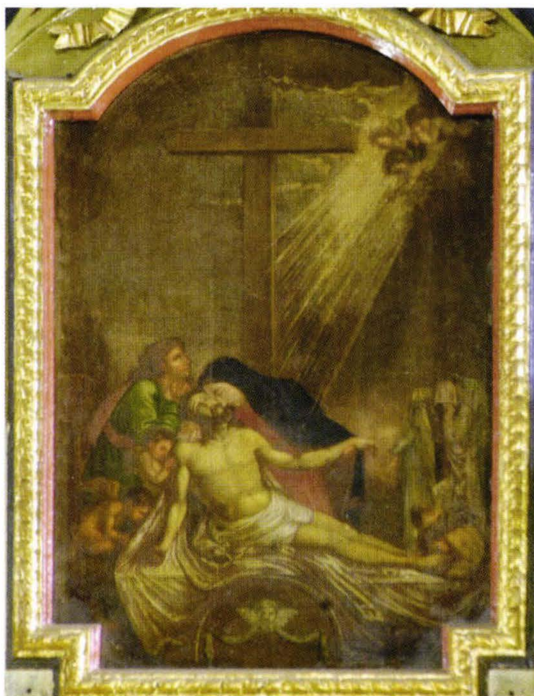


a.

PLANŞA XXXIII. Cerul, nori, capete de îngeri cu aripi, haloul (a,b); Fascicul de lumină (c), Biserica cu Lună



b.



c.


a.


b.

PLANŞA XXXIV.
Învierea Domnului (a,b); Soborul Sf. Arhangheli Mihail şi Gavril (c)

c.

Motto:
"Un înger este un chip al al lui Dumnezeu, o manifestare a luminii nevăzute, o oglindă arzătoare, luminoasă, neîntinată, fără pată, ...primind toată frumusețea absolutei bunătăţi dumnezeeşti şi aprinzând în ea însăşi, cu o iradiere nestricăcioasă, bunătatea tăcerii tainice" .
Dionisie Areopagitul,
Despre ierarhia cerească

" Îngerul este creatura cea mai sublimă, fiindcă este cea mai asemănătoare cu Dumnezeu".
Toma d' Aquino

IV. TIPOLOGII ANGELICE ÎN ARTA BAROCĂ ORĂDEANĂ

Atât *Vechiul Testament*, cât și *Noul Testament* conțin numeroase referiri despre existența unei lumi spirituale, invizibile, alcătuită din îngeri[111] care intervin în existența unor personaje predestinate în calitatea de mesageri ai voinței divine. Conform tradiției biblice și a *Sf. Părinți* condiția naturală a îngerilor de ființe în întregime spirituale îi pune, mai mult ca pe orice altă făptură, într-un raport direct cu *Dumnezeirea*[112]. Înfățișarea lor este în general asociată cu ideea de lumină și foc; uneori, ei apar în vise pentru a face cunoscute oamenilor poruncile divine. Din aceste considerente, conciliile bisericești l-au definit pe Dumnezeu drept creator al tuturor lucrurilor, vizibile și invizibile, "văzute și nevăzute", materiale și spirituale.

Potrivit învățăturii Bisericii, îngerii fac parte din lumea spirituală, superioară, invizibilă și nematerială, având diferite funcții și ierarhii. *Sfinții Părinți*, pornind de la textul biblic susțin că lumea angelică a fost creată prioritar pentru preamărirea lui Dumnezeu. Dacă unii îngeri au rolul de a se afla permanent într-o stare de comuniune cu *Providența*, îndeplinind misiunea de a-i aduce slavă neîncetată (*Isaia* 6, 2-3, *Apoc.* 4,8), alții sunt prezenți în calitatea de mesageri ai ordinelor divine (*Matei* 6,10), respectiv aceea de protectori și păzitori ai oamenilor. Tot îngerii conduc sufletele defuncților la cer, anunță *Judecata de Apoi* sau realizează separarea drepților de păcătoși.

Reprezentarea îngerilor în artă a variat în funcție de tradiții și epoci. Deși sunt spirite pure, pentru a le conferi un aspect vizibil și inteligibil, îngerii au fost înzestrați cu înfățișare antropomorfă, forma umană fiind cea mai frumoasă și mai nobilă din întreaga existență terestră. Îngerul a fost figurat ca un tânăr adolescent, fără barbă (pentru a exprima tinerețea eternă) sau ca un copil, înveșmântat sau nud.

Artiștii i-au reprezentat încă din Evul Mediu pe îngerii buni cu trupuri și fețe frumoase, senine, luminoase, cu aripi și aureole, însoțiți de diferite atribute sau instrumente muzicale, în contrast cu îngerii răi, redați cu chipuri hidoase în nuanțe de negru, cenușiu, roșcat. Îndeosebi în arta occidentală îngerii au frecvent figuri feminine, delicate, însoțite de un zâmbet grațios sau chipuri de copii mici cu fețe senine și

[111] *Înger* (gr. *angellos*, lat. *angelus*) = mesager, trimis
[112] A. Lepicier, *Lumea invizibilă și aspectele ei vizibile*, Ed. Antet Press, p. 45

drăgălașe, ce sugerează blândețea, inocența și bunătatea[113]. În ceea ce privește maniera de redare a corpului îngerilor s-au elaborat două tipologii principale: una cu corpul redat integral și cealaltă, bazată pe redarea unor părți ale acestuia. Deoarece corpul simbolizează partea materială, grosieră a ființei, el este ascuns în spatele unor veșminte lungi, drapate. Uneori, în reprezentarea artistică, partea inferioară a corpului îngerilor este suprimată, pentru a reliefa capul sau bustul ca zone cu cea mai importantă semnificație spirituală. Accentul pus asupra bustului, care adăpostește inima, centrul afectiv al ființei, " din care se revarsă darurile dătătoare de viață ", respectiv asupra capului ca sediu al inteligenței și spiritului, acreditează ideea unor ființe desprinse total de lumea materială, terestră.

Dionisie Areopagitul (sec.V d.Hr.) afirmă că "picioarele îngerilor sunt aidoma sprintenelii lor și mișcării avântate și veșnice care îi poartă spre cele dumnezeești; de aceea teologia îi zugrăvește cu aripi la picioare"[114]. Nimbul, atribut al sfințeniei, alături de diademă și aripi constituie elementele care însoțesc constant redarea îngerilor. Aripile, asemănătoare celor de pasăre sunt din pene albe sau multicolore; ele simbolizează viteza cu care îngerii își îndeplinesc misiunea încredințată.

Sf. Ioan Hrisostomul (354-407) afirmă explicit acorporalitatea îngerilor, pe care îi denumește "netrupeștile puteri", spirite pure asemenea divinității. El oferă o explicație simbolică a aripilor îngerești: "De aceea Gabriel este reprezentat cu aripi, nu pentru că îngerii au aripi, ci pentru ca voi să știți că ei părăsesc înalturile și cele mai de sus locuiri, pentru a se apropia de natura umană"[115]; "aripile atribuite acestor puteri nu au alt sens decât acela de a indica sublimitatea naturii lor"[116]. Și pentru Dionisie Areopagitul aripile sunt un simbol al dematerializării, al eliberării de povara materiei terestre: "Aripa arată graba înălțării și însușirea cerească și călătoria spre înălțime și scăparea de tot ce e coborât prin ridicarea spre cele de sus. Iar mișcarea ușoară a aripilor arată nealipirea prin nimic de pământ și ridicarea deplină peste orice amestec și cu totul neîngreunată spre înălțime"[117].

Prima imagine creștină cunoscută a unui înger este cea din Catacomba Priscillei (sec. III d. Hr.), nefiind prevăzută cu aripi[118]. Ca motiv iconografic cu trăsături bine precizate, figura îngerului creștin înaripat își face apariția în secolul al IV-lea d.Hr., avându-și originea în tipologia amorașilor și a geniilor înaripate din arta romană târzie. Din această sursă comună derivă atât tema profană, cu accente senzualiste a amorașilor ce faceau parte din cortegiul Afroditei, cât și motivul îngerului creștin înaripat asociat diferitelor teme religioase. Până la sfârșitul sec. al IV-lea în scrierile *Părinților Bisericii* se conturează ideea existenței unor tipuri diferite de îngeri, în funcție de misiunea pe care *Providența* le-a încredințat-o: mesageri ai lui Dumnezeu, protectori ai oamenilor, luptători împotriva forțelor răului.

Ierarhia angelică a fost precizată de Dionisie Areopagitul (sec. V d. Hr.), cea

---

[113] C. Dumea, *Îngeri*, Ed. Sapientia, Iași, 2003, p.23
[114] Apud J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol III, Ed. Artemis, 1995, p. 89
[115] Apud. D. R. Hrib, *op.cit.*, p. 14.
[116] R. Lavatori, *Îngerii*, Ed.Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2010, p. 167
[117] Sf. Dionisie Areopagitul, *Opere complete*, traducere, introducere și note de Pr. D. Stăniloaie, Ed. Paideia, 1996
[118] D. R. Hrib, *Tema îngerilor în Colecția de pictură europeană a Muzeului Național Brukenthal și în creația elevilor Liceului de Artă din Sibiu*, Ed. Altip, Alba Iulia, 2008, p.12

mai mare autoritate în domeniul angeologiei creștine; în lucrarea sa *Despre Ierarhiile celeste* el a descris cele 9 coruri îngerești clasificate în trei ordine, pe baza atribuțiilor specifice, a gradului de sfințenie și de apropiere față de "Principiul Divin". Primul ordin e format din *Serafimi*, *Heruvimi*, *Tronuri* care participă direct la lumina lui Dumnezeu; ordinul de mijloc e alcătuit din *Domnii*, *Puteri* și *Stăpâniri* ce primesc lumina cunoașterii și a revelației de la ordinul superior; ultimul ordin, cel mai mic a format din *Începătorii*, *Arhangheli* și *Îngeri*, cei din urmă fiind cei mai apropiați și mai accesibili oamenilor. Inteligențele angelice se mișcă neîncetat în mod circular în jurul *Providenței* de la care primesc toate iluminările și revelațiile pe care se transmit descrescător de la o ierarhie la alta, ajungând astfel și la oameni. Viața angelică e definită de Dionisie Areopagitul printr-o neîncetată cunoaștere și iluminare reciprocă, corespunzătoare ordinii ierarhice. Tradusă în latină în sec. al IX-lea, lucrarea lui Dionisie Areopagitul a început să influențeze teologia și spiritualitatea occidentală din a doua jumătate a sec. al XII-lea. Teologul Honorius Augustodunensis (sec.XI) în lucrarea sa *Elucidarium* afirmă că fiecare suflet în momentul întrupării sale este încredințat unui înger[119].

Dacă în *Vechiul Testament* îngerii aveau mai ales rolul de a-l preamări și de a-l sluji pe *Dumnezeu*, în *Noul Testament* ei îl mărturisesc pe Hristos și îl slujesc în opera Sa de mântuire a omenirii. Îngerii îndeplinesc și în *Noul Testament* funcția de mesageri, fiind primii care vestesc lumii *Învierea Domnului*.

În arta religioasă creștină, viața lui Iisus și a Fecioarei Maria, dar și scenele semnificative din viața sfinților sunt însoțite de prezența constantă îngerilor, ei îndeplinind rolul de mărturisitori, vestitori și slujitori ai Domnului: la *Nașterea Domnului*, îngerii sunt prezenți ca slujitori și martori ai operei Sale, ei coboară din cer asupra *Peșterii din Betleem*, ca să-l slujească pe Prunc, să i se închine, sa-i cânte imnuri de slavă (*Luca* II,13-14). Ei o slujesc pe Fecioară în Templu, o ajută să se înalțe la cer, participă la încoronarea și glorificarea sa celestă[120]. În afară de aceste atribuții, în arta religioasă barocă îngerii supraveghează, asistă ca martori la întâmplările din planul terestru (scenele de martiriu, *Adormirea Maicii Domnului*), depun mărturie și sprijină ascensiunea la cer a persoanelor sfinte, poartă atribute ale sfinților sau aduc din ceruri simboluri ale recompenselor divine, respectiv intervin ca mesageri ai revelațiilor divine prin intermediul unor viziuni și apariții miraculoase.

Devoțiunea pentru îngeri a fost promovată și de Ignațiu de Loyola și discipolii săi, iar în secolul al XVII-lea se înmulțesc tratatele și manualele de pietate consacrate îngerilor, apar litaniile dedicate Sfântului Mihail, sfinților îngeri și îngerilor păzitori[121].

Îngerii înaripați ai barocului, distingându-se prin intermediul aripilor de amorașii din pictura profană renascentistă, însuflețesc atât pictura, cât și decorația sculpturală a altarelor. Locuitori spirituali ai cerului, ei sunt nelipsiți din registrul superior al picturilor baroce de altar, zboară plini de siguranță ca ființe ce fac legătura între planurile terestru și celest. În concordanță cu recomandările *Conciliului de la Trento*, îngerii poartă veșminte care le acoperă integral sau parțial corpul. Spre deosebire de îngerii statici ai *Renașterii*, care, deși însoțesc persoanele sfinte, stau cu picioarele pe sol, având o consistență materială specifică, îngerii barocului sunt prin excelență ființe de lumină

[119] J. le Goff, *Civilizaţia Occidentului medieval,* Ed. Ştiinţifică, 1970, p. 230

[120] Biserica catolică a denumit-o pe Fecioara Maria "*Regina îngerilor, Stăpâna îngerilor*"

[121] R. Lavatori, *op.cit.,* p. 322

cărora nu li se mai aplică legile gravitației terestre. Natura lor specifică este starea de levitație, iar sălașul lor preferat-norii pe care stau, urcă sau coboară îndeplinindu-și rolul de mesageri ai ordinelor divine.

Conform textului biblic, înfățișarea îngerilor în timpul aparițiilor e descrisă în termeni ce exprimă luminozitatea, îmbrăcămintea lor este albă, strălucitoare, emană strălucire imaterială[122]. În acord cu aceste relatări, în arta religioasă barocă prezența îngerilor este simbolizată și însoțită de raze sau fascicule misterioase de lumină, pictate sau sugerate prin intermediul razelor sculptate și poleite ale altarelor, aluzie la faptul că îngerii sunt emanații ale *Luminii* divine[123]. Numeroase apariții baroce ale îngerilor din pictura orădeană au un aspect luminos (îngerii din picturile de altar și cupola Bazilicii romano-catolice, de pe tavanul și de la altarul Sf. Carlo Borromeo din Capela Palatului baroc etc.).

Punând accentul pe dimensiunea ascensională, celestă a îngerului, arta barocă a creat tipologii inedite, îmbogățind astfel moștenirea *Renașterii*. Îngerii barocului se remarcă printr-o deosebită plasticitate a corpului, prin expresivitatea fizionomiei și a gesticii. Deosebit de variată, gestica mâinilor și privirea exprimă adorație, rugăciune, implorare, protecție, bucuria participării la sacru. Stilurile baroc și rococo au valorificat la maximum dimensiunea infantilă și cea feminină a îngerului. Fără legătură cu realitatea scripturală sau dogmatică, această preferință a generat reprezentări angelice de o deosebită grație și expresivitate.

a.Îngeri adoratori și rugători

Această categorie de îngeri nu relaționează cu oamenii, ei ocupă cea mai înaltă poziție în ierarhia îngerilor. Situați în proximitatea *Providenței*, ei se scaldă în lumina divină, iar starea lor naturală este de neîncetată adorație față de Dumnezeu. Conform tradiției, acest tip de îngeri pot fi identificați cu *serafimii,* înflăcărați de iubirea divină (în limba ebraică *serafim* = cel ce aprinde), *heruvimii,* îmbrăcați în lumina cunoașterii divine și *Tronurile.* Toți sunt ființe pur spirituale, imateriale; înzestrați cu o natură luminoasă și strălucitoare, ei au privilegiul de a se afla cel mai aproape de strălucirea *Tronului* divin, fiind " licăririle luminii și puterii Domnului"[124].

Referindu-se la natura serafimilor, teologul Ioan Hrisostomul (sec.IV d.Hr.) afirmă că "dintre toate puterile netrupești, acestea sunt cele mai strălucitoare, deoarece sunt cele mai apropiate de tron"[125]. Cu mâinile aduse la piept în atitudine de devoțiune, acest tip de îngeri laudă sfințenia lui Dumnezeu, de aceea figurează îndeosebi la coronamentele altarelor unde flanchează simboluri încărcate de sacralitate. Ca oglinzi fidele ale luminii și spiritualității divine, ei au corpul și aripile poleite, asemenea simbolului treimic pe care-l încadrează. Coronamentele de altar de la fosta Biserică a franciscanilor (astăzi în Biserica romano-catolică Olosig) sunt încadrate de îngeri cu drapaje poleite, care flanchează triunghiul treimic, într-o atitudine de rugăciune sau adorație în raport cu acesta (Planșa XXXV.a.). Același motiv apare la Capela Palatului episcopal romano-catolic din Oradea, unde îngerii adoratori poleiți flanchează

[122] *Ibidem*, p.70
[123] F. Mihăescu, *Mit și simbol în Vechiul Testament*, București, Edit. Arhetip, 2003, p. 132
[124] Maica Alexandra, *op.cit.*, 1992, p.133
[125] Apud R. Lavatori, *op.cit.*, p. 171

coronamentul cu motivul *Ochiului divin* înscris în triunghi (Planşa XXV.b).

Tabernacolele baroce aflate în Biserica "Sf. Ladislau", Bazilica romano-catolică etc. sunt flancate de îngeri adoratori (*heruvimi*), îngenunchiaţi în atitudine de rugăciune (Planşa XXXV.c,d.) Aceştia au corpul şi veşmintele integral poleite, artificiu baroc menit să ilustreze descrierea heruvimilor de aur care străjuiau *Chivotul Legii* în *Vechiul Testament*. De altfel, în cazul decoraţiei sculpturale, procedeul baroc al poleirii corpului, aripilor sau veşmintelor îngereşti ilustrează rangul superior al acestora; la fel ca şi *serafimii, heruvimii* sălăşluiesc în lumina inefabilă a *Providenţei*; mai mult decât alte cete de îngeri, ei strălucesc neîncetat şi cel mai intens în eterul universal. Dacă strălucirea *serafimilor* reflectă nemărginita lor dragoste faţă de Divinitate, în cazul heruvimilor "darul de lumină cel mai înalt" evidenţiază "puterea de a cunoaşte şi contempla Divinitatea", capacitatea de a reflecta lumina înţelepciunii divine[126].

Îngerii adoratori apar deopotrivă în pictura barocă de altar din Oradea, respectiv în cadrul frescelor. Mâna adusă la piept şi privirea cu o expresie specifică de adoraţie faţă de persoanele sfinte sau *Providenţă* este un indiciu al apartenenţei la această categorie. La compoziţiile realizate în frescă îngerii adoratori sunt concentraţi în cercurile de lumină ce simbolizează proximitatea *Providenţei* atât la decoraţia plafonantă a Capelei Palatului baroc (Planşa XXXVI.a), cât şi pe cupola Bazilicii romano-catolice din Oradea (Planşa XXVI.b.), pictate de Johann Nepomuk Schöpf. Deoarece se află cel mai aproape de fiinţa lui *Dumnezeu*, prezenţa acestor tipuri de îngeri se profilează de fiecare dată pe fundalul unor focare de lumină ce determină impresia de evanescenţă şi transparenţă a corpului, care reflectă el însuşi lumina divină. Ei formează în cer "curtea celestă" ce stă în jurul tronului divin, aducând neîncetată adoraţie *Dumnezeirii*.

În picturile de altar baroce apar frecvent îngeri care se roagă alături sau pentru persoanele sfinte. Astfel, în pictura de la altarul Capelei Palatului baroc din Oradea, un înger îngenunchiat se roagă alături de Sf. Carlo Borromeo pentru încetarea epidemiei de ciumă din Milano (Planşa XXXVI.c). Alţi îngeri cu mâinile împreunate se roagă pentru sufletele viitorilor sfinţi, în cadrul scenelor de martiraj sau apoteoză, respectiv în scena *Înălţării la cer a Fecioarei Maria* (Bazilica romano-catolică din Oradea). Doi îngeri cu expresii de suferinţă şi mâinile împreunate în atitudine de rugăciune încadrează coronamentul de altarul închinat *Răstignirii* lui Iisus din Biserica romano-catolică Olosig (Planşa XXXVI.d.).

b.Îngeri-copii (putti)

Din sec. al II-lea *putti*[127] apar ca motiv în decorarea sarcofagelor de copii din antichitate; aici sunt redaţi dansând, participând la sporturi, ritualuri bahice. Reînvierea temei în arta *Renaşterii* i se datorează lui Jacopo della Quercia şi Donatello care revin la ea în cadrul decoraţiei sculpturale, pentru a reda candoarea şi inocenţa specifice copilului. *Putti*, amoraşi şi îngeri apar deopotrivă în arta laică şi cea religioasă, începând din 1420 în Italia, de la mijlocul sec. XVI în Germania şi Ţările de Jos, *Renaşterea* târzie şi *manierism* în Franţa până la frescele *Barocului*. Cei mai frumoşi *putti* apar în reliefurile

[126] A. Lepicier, *op.cit.*, p. 53
[127] *Putti* = cuvânt de origine italiană (it. *putto*=copil, băieţel), desemnând în artă reprezentările de copilaşi nuzi, cu sau fără aripi; motiv îndrăgit de artiştii *Renaşterii* şi *barocului*, este o reluare a figurilor de amoraşi din antichitate

lui Donatello și picturile lui Rafael (*Madona Sixtină*).

Barocul a avut o mare devoțiune pentru îngeri, de aceea nu este surprinzător faptul că în fiecare biserică barocă se văd peste tot îngeri-copii în zbor cu figuri ce exprimă bucuria și inocența copilului, cântând la flaut, tamburină sau ținând în mâini diferite simboluri. Atât în pictură, cât și în sculptură îngeri mici țin în mâini diferite simboluri asociate sfinților sau scenelor religioase (altarele laterale ale Bazilicii romano-catolice). Deși redați frecvent fără veșminte sau seminuzi, îngerii-copii de acest tip au un caracter asexuat prin care se urmărește eliminarea oricărei nuanțe de senzualitate. Pe chipurile și în gestica lor se reflectă, de cele mai multe ori inocența, bucuria, varietatea de expresii specifice copilului.

La amvonul și coronamentele de altar din Bazilica romano-catolică apar o mare diversitate de *putti*, cu fizionomii și gesturi variate, expresive, individualizate. Dacă la coronamentul amvonului ei țin în mâini simbolurile *Virtuților teologale* (Planșa XXXVII. a,b.), la altare ei arată sau încadrează atribute specifice diferiților sfinți. Uneori sunt redați rugându-se sau arătând cu mâna spre scena reprezentată în pictura de altar (Planșa XXXVII. c.d.).

c.Capete de îngeri cu aripi

Începând din sec. al XIII-lea se afirmă tendința de a-i reda pe îngeri prin intermediul unui cap flancat de aripi, pentru a sublinia caracterul lor pur spiritual, necorporal. Acest tip iconografic se va bucura de un extraordinar succes în epoca barocului. O tipologie frecventă în arta religioasă barocă o constituie figurile de îngeri însoțite de aripi, care se substituie redării integrale a îngerului. Și în decorația altarelor baroce din Oradea întâlnim motivul tipic baroc al capetelor de îngeri cu chipuri de copii, flancate de aripi poleite.

Motivul este frecvent în decorația altarelor baroce din Oradea (Biserica "Sf. Ladislau", Biserica romano-catolică Olosig, Bazilica romano-catolică), fiind prezent și în pictura iconostaselor de influență barocă (Biserica ortodoxă "Sf Arhangheli" din Velența, respectiv Biserica cu Lună). Îndeosebi coronamentele provenite de la fosta biserică a franciscanilor (azi în Biserica romano-catolică Olosig) se remarcă prin deosebita expresivitate a capetelor de îngeri asociate cu aripi, nori și raze poleite (Planșa XXXVIII.a,b,c). Capete de îngeri plutind printre nori apar și în decorația sculpturală din lemn a stranelor din Biserica romano-catolică Premonstratensă (Planșa XXXVIII.d.).

d.Îngeri păzitori

În afară de îngerii adoratori specifici pietății baroce, la Oradea întâlnim, tot în secolul al XVIII-lea, tema îngerilor păzitori. Iisus însuși s-a referit la îngerii păzitori ai copiilor: "Feriți-vă să nu defăimați nici măcar pe unul din acești micuți; căci vă spun că îngerii lor în ceruri văd pururea fața Tatălui Meu care este în ceruri"[128].

Cultul îngerilor păzitori are o veche tradiție, la început în mediul monastic, iar ulterior în lucrările care tratau problema sfârșitului vieții. Conform acestora, înainte de moarte are loc o ultimă confruntare pentru sufletul care se va ridica la cer între Iisus, Sf. Fecioară Maria, sfinți și îngeri pe de o parte și forțele malefice de cealaltă parte. În acest context, îngerul păzitor este cel care trimite "inspirațiile bune", ajutând oamenii

[128] *Biblia, Matei,* XVIII: 10, 1991, p. 944

să reziste asaltului demonilor.

Autori ai unor lucrări ce aveau ca subiect meditaţia asupra momentului morţii, *iezuiţii* au contribuit în mare măsură la răspândirea pietăţii faţă de îngerii păzitori[129].

Catehismul adoptat de *Conciliul de la Trento* defineşte importanţa şi funcţia îngerilor păzitori: "Din voinţă divină îngerilor le este încredinţată sarcina de a călăuzi neamul omenesc şi de a veghea alături de fiecare persoană"; ei sunt destinaţi să ne vegheze încă de la prima suflare şi însărcinaţi să favorizeze mântuirea omului[130].

Sărbătoarea *Îngerilor păzitori*, al căror cult era deja răspândit în diferite locuri, a fost proclamată în 1670 obligatorie la nivelul Bisericii catolice de către papa Clement al X-lea.

Tema îngerilor păzitori în calitatea lor specifică de protectori ai copiilor apare şi în barocul orădean, fiind subiectul unei picturi de altar de mici dimensiuni ce ilustra hramul Capelei Mizericordienilor din Oradea, aflată acum în Biserica romano-catolică Olosig (Planşa XXXIX.a). Motivul central al reprezentării îl constituie ideea de protecţie a îngerilor faţa de copii. Tema este redată şi în sculptura care încoronează tabernacolul din Capela mizericordienilor. Aceasta redă un înger înveşmântat într-o mantie lungă, albă, cu aripile desfăcute protector asupra unui copil (Planşa XXXIX.b.).

e.Îngeri cu atribute ale sfinţilor

O altă categorie o constituie îngerii care ţin în mână diferite atribute ale persoanelor sfinte. Ei îndeplinesc în acest caz diferite misiuni prin care vin în ajutorul persoanelor pe care le protejează. Sfântul Isaac Sirul (sec. VII) afirmă că "sfinţii îngeri se fac părtaşi pătimirilor şi necazurilor sfinţilor"[131]. Ascensiunea celestă a Fecioarei redată în pictura altarului principal al Bazilicii romano-catolice este asistată şi sprijinită de îngeri care ţin în mâini crini şi trandafiri, atribute mariale (Planşa XXXIX. c.). În pictura "Sf. Familie" din Bazilica romano-catolică, un înger ţine într-o mână toiagul înflorit şi cu cealaltă arată spre Iosif (Planşa XXXIX.d.). În reprezentarea Evanghelistului Ioan, un înger ţine în mână cupa cu otravă din care iese un şarpe, aluzie la tentativa de otrăvire a acestuia. Lângă Sf. Nepomuc se află un înger cu degetul arătător pe buze, aluzie la păstrarea secretului confesional (Planşa XL.a.), altul ţine o carte deschisă pe care sunt înscrise cuvintele *Fides, Spes, Charitas,* aluzie la cele trei *Virtuţi teologale,* iar un alt înger duce în înaltul cerului limba rămasă intactă a sfântului (Planşa XL.b.). La pictura de altar "Sf. Ladislau" din aceeaşi biserică, un înger îi arată acestuia o planşă cu planul Catedralei romano-catolice pe care acesta urma să o ridice. Sf. Evanghelist Matei are ca atribut consacrat îngerul, simbol al inspiraţiei divine (Capela Palatului baroc, cupola Bazilicii romano-catolice). Alteori îngerii ajută sau recompensează persoanele sfinte. Astfel, un grup de îngeraşi cu fulgere în mâini îl ajută pe Sf. Arhanghel Mihail în lupta împotriva demonilor. Martiriul Sf. Barbara este asistat de un înger care duce spre cer potirul euharistic, în timp ce altul coboară spre pământ cu o ramură şi o coroniţă din frunze de palmier, simbol al recompensei divine a sacrificiului (Planşa XL.c.).

Alţi îngeri în zbor aduc din cer coroniţe din frunze de palmier, tiara, cârja papală

[129] x x x *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne. La saintetés chrétiennes (1546-1714),* Tom.VIII, Paris, 1987

[130] R. Lavatori, *op.cit.*, 2010, p. 286

[131] A. Pleşu, *Despre îngeri*, Ed. Humanitas, 2003, p. 126

și cheile în scena martirizării Sfinților Petru și Pavel (Planșa XL.d.).

f.Îngeri lucrători

În pictura religioasă barocă din Oradea există și o categorie de îngeri care participă la diferite activități terestre, simbolizând protecția divină de care omul poate beneficia în cadrul fiecărei activități. De exemplu, în pictura de altar "Sf.Familie" din Bazilica romano-catolică, un înger lucrează în atelierul de tâmplar al lui Iosif, simbolizând prezența sacrului în viața familiei lui Iisus (Planșa XLI.a.). În cadrul frescelor descoperite la Spitalul Mizericordienilor, sunt redați doi îngeri-copii (*putti*) care culeg trandafiri roz dintr-o tufă, în timp ce alți doi îngeri prepară un remediu într-un bol, amestecând conținutul cu o spatulă. Lângă îngeri se află săculeți cu plante medicinale cu inscripția *Rad(ix).Belladona* (rădăcină de mătrăgună), din care se făcea o pulbere folosită ca remediu. Scena a fost considerată o alegorie a preparării vechilor rețete galenice[132] (Planșa XL.b.). Alți îngeri implicați în activități umane sunt cei care participă la vânătoarea Sf. Ladislau (altarul consacrat sfântului din Bazilica romano-catolică-Planșa XL.c.).

g. Arhangheli și îngeri luptători

Executanți ai voinței lui Dumnezeu în raporturile cu oamenii, arhanghelii (îngeri de rang înalt, căpetenii ale puterilor cerești) au în grijă lumea terestră, intervenind direct, fie în calitatea de mesageri, fie în ipostaza tipică de îngeri luptători. Un rol important în imagistica specifică *Contrareformei* i-a fost conferit Arhanghelului Mihail, "Princeps Militiae Divinae", ce ilustrează în contextul artei baroce tipul figurativ al îngerului pedepsitor[133]. Conducător al cetelor îngerești în lupta împotriva forțelor malefice, Arhanghelul Mihail a devenit un simbol major pentru lupta catolicismului împotriva "demonului protestant". Îngerii căzuți uciși cu sabia de foc a Arhanghelului Mihail simbolizează în manieră alegorică unul din cele mai importante obiective din programul *Bisericii Catolice* - anihilarea protestantismului[134]. Relevantă pentru această temă este pictura de altar "Sf. Arhanghel Mihail alungând îngerii răzvrătiți", realizată de austriacul Johann Ignaz Cimbal (1722-1795) pentru Bazilica romano-catolică din Oradea (Planșa XLII.a.). Scena este o ilustrare explicită a pasajului descris în textul *Apocalipsei,* folosit frecvent ca sursă de inspirație în arta religioasă barocă : "S-a făcut război în cer: Mihail și îngerii lui au pornit război cu balaurul și îngerii lui... Și a fost aruncat balaurul cel mare, șarpele cel de demult, care se cheamă diavol și satana, cel care înșeală toată lumea, aruncat a fost el pe pământ cu îngerii lui"[135]. În confruntarea sa cu forțele malefice, Arhanghelul Mihail este ajutat de îngeri de rang mai mic care aruncă fulgere sau flăcări asupra demonilor, izgonindu-i în iadul redat la baza compoziției (Planșa XLII.b.,c.). Un alt înger al *Luminii*, luptător împotriva *Răului* figurează la altarul închinat *Sfintei Treimi*, realizat tot de Johann Ignaz Cimbal pentru Bazilica romano-catolică; îngerul străpunge cu sulița capului șarpelui ținut în brațe de Adam și Eva (Planșa XLII.d.).

[132] Al. Pop, *Două fresce bicentenare*, în *Jurnal bihorean*, 27 XII, 2004, p.6
[133] N. Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvănean*, vol. II, *Pictura*, Ed. Mega, Cluj, 2005, p. 172
[134] H. Bauer, A. Prater, *Barocul*, Taschen, 2007, p. 40
[135] *Apocalipsa lui Ioan* XII: 7-9, *Biblia*, 1991, p. 1214

h.Îngerii muzicanţi

Cu originea în arta medievală (sec. XIII), îngerii muzicanţi au continuat să existe în arta *Renaşterii* (Giovanni Bellini etc.), fiind o altă tipologie la modă în arta barocă. *Conciliul de la Trento* a limitat parţial reprezentarea acestui tip de îngeri. În arta religioasă barocă există o preferinţă pentru îngerii trompeţi, redaţi adesea în asociere cu amvonul sau orga barocă. Inspiraţi din textul *Apocalipsei*, ei vestesc omenirii ceasul *Învierii.* Doi îngeri trompeţi cu veşminte şi aripi poleite stau în picioare de o parte şi de cealaltă a orgii de la Bazilica romano-catolică (Planşa XLIII.a.). Câte un înger trompet solitar e redat central la orga Bisericii Premonstratense (Planşa XLIII.b.), respectiv deasupra coronamentului de amvon al Bisericii "Sf. Ladislau"(Planşa XLIII.c.). Un alt înger trompet este redat în frescă pe cupola eliptică a Capelei Mizericordienilor, în relaţie cu reprezentarea femeii din *Apocalipsa* lui Ioan (Planşa XLIII.d.). Culoarea aurie, imaterială a corpului şi veşmintelor îngerilor sugerează faptul că ei se află în proximitatea *Providenţei*, a cărei strălucire imaterială o reflectă.

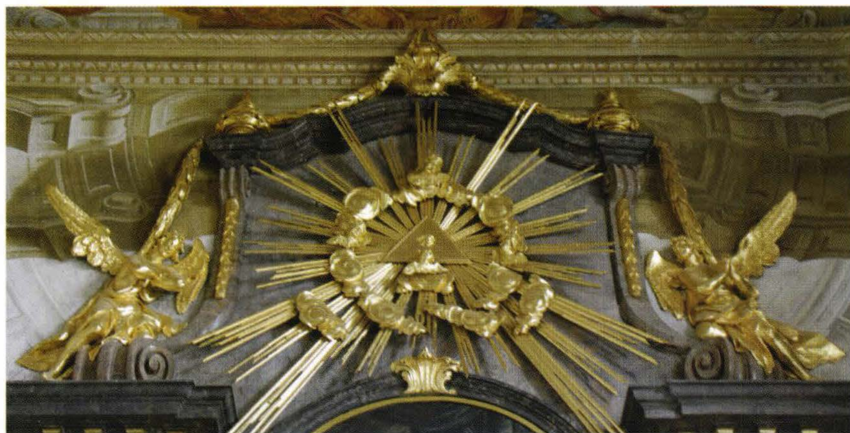
i.Îngerii Apocalipsei

Menţionaţi în *Apocalipsa* lui Ioan, îngerii din această categorie sunt redaţi în fresca de pe tavanul Capelei Palatului baroc din Oradea. Aici apare un înger cu o sabie în mână, coborând din cer pentru a avertiza omenirea asupra calamităţilor asociate sfârşitului Lumii (Planşa XLIV.a.). În colţul opus e redat îngerul cu trestie în mână care primise însărcinarea de a măsura cu ajutorul ei dimensiunile *Cetăţii lui Dumnezeu* şi altul care leagă cu nişte lanţuri diavolul invizibil în interiorul unui nor, aluzie la victoria finală împotriva forţelor malefice (Planşa XLIV.b.). Conform *Apocalipsei lui Ioan,* răul este azvârlit în abis, diavolul fiind înlănţuit pentru următorii 1000 de ani:" Îngerul, care vorbea cu mine, avea ca măsurătoare o trestie de aur, ca să măsoare cetatea, porţile şi zidul ei...Apoi am văzut pogorându-se din cer un înger, care ţinea în mână cheia *Adâncului* şi un lanţ mare. El a pus mâna pe balaur, pe şarpele cel vechi, care este diavolul şi satana, şi l-a legat pentru o mie de ani. L-a aruncat în *Adânc*, l-a închis acolo, şi a pecetluit intrarea deasupra lui, ca să nu mai amăgească neamurile..."[136].

[136] Idem, XX: 1-3, p. 1221



a.

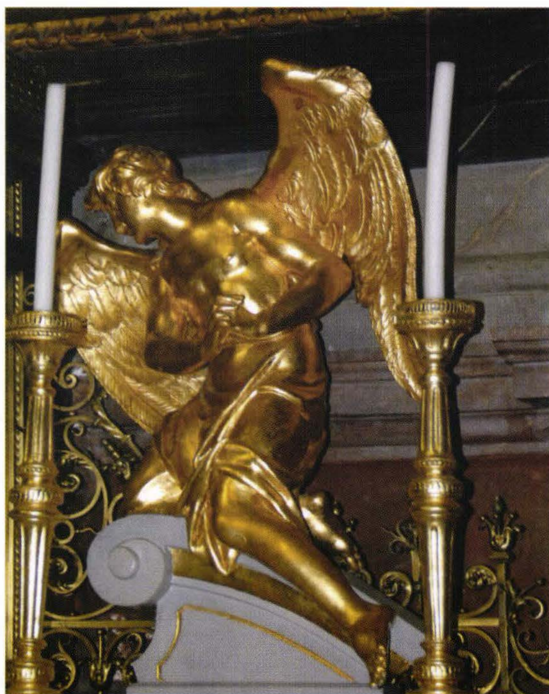


b.

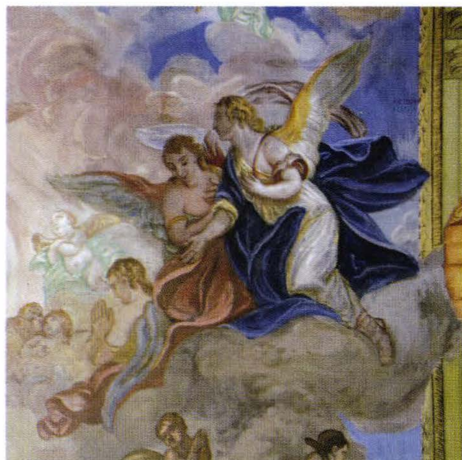
PLANŞA XXXV. Îngeri adoratori



c.

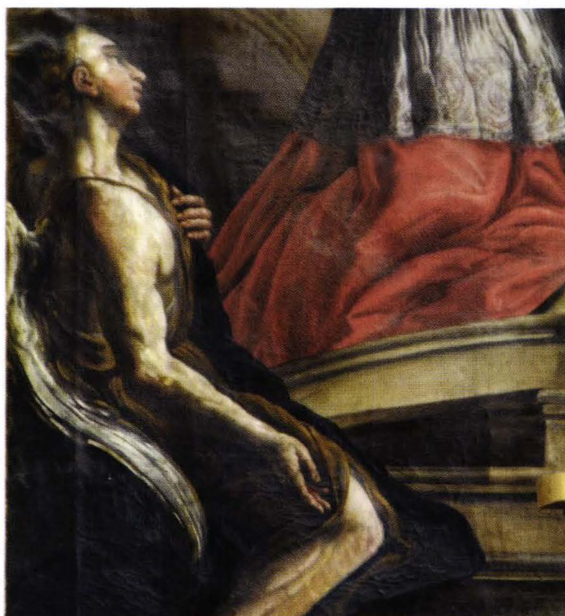


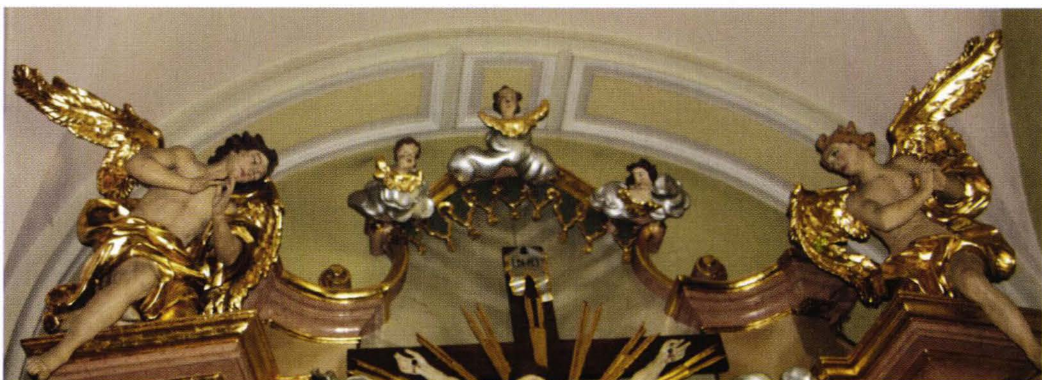
d.


a.

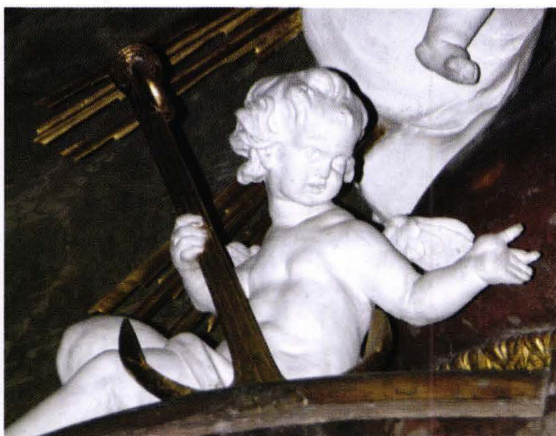

b.

PLANŞA XXXVI.
Îngeri adoratori (a,b) şi rugători (c,d)


c.

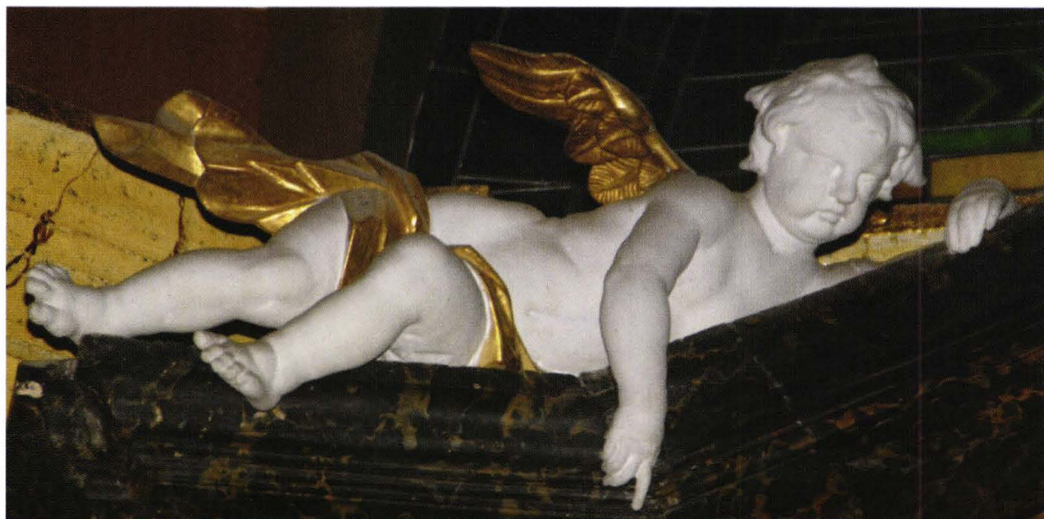

d.

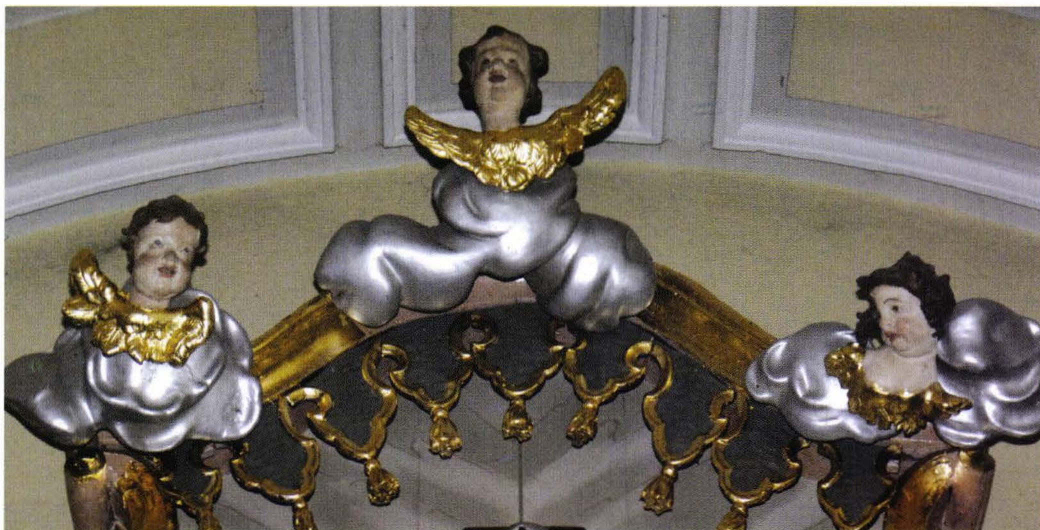

a.


b.


c.

PLANŞA XXXVII. Îngeri copii (putti)


d.

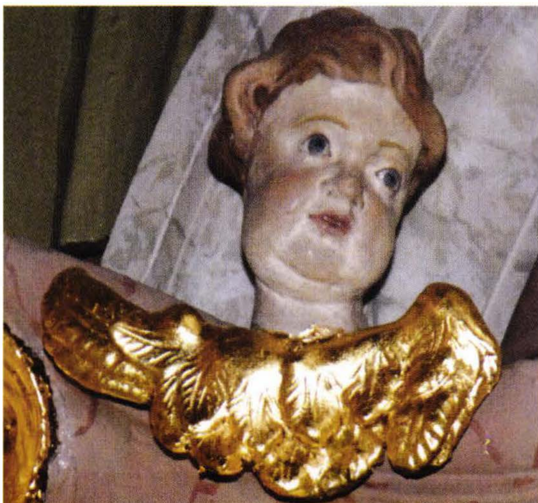


a.



b.

PLANŞA XXXVIII. Capete de îngeri cu aripi

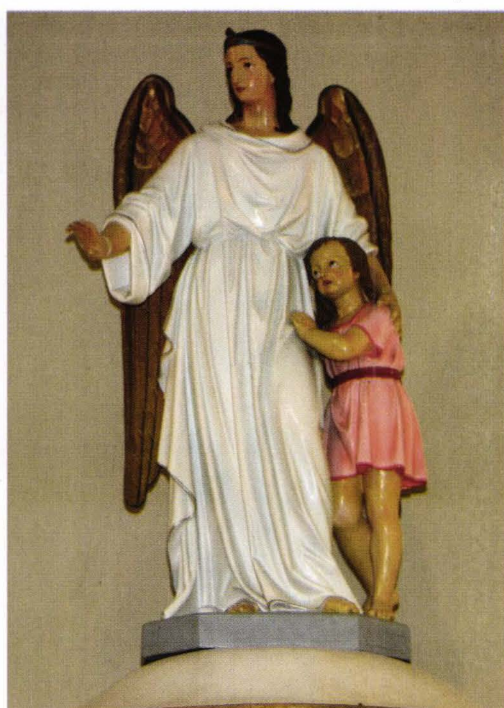


c.



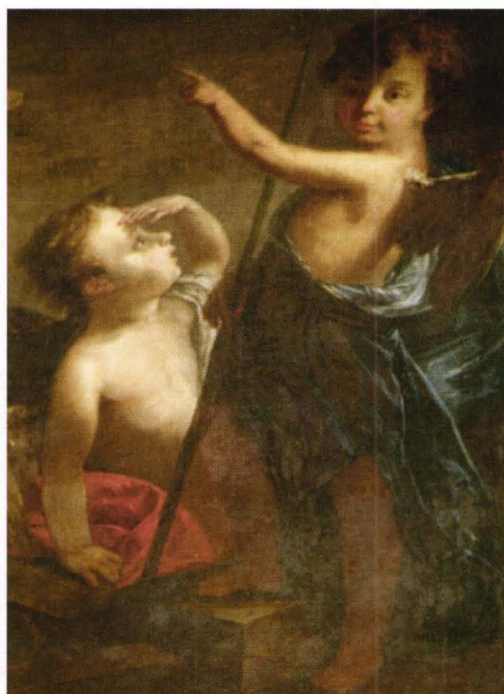
d.

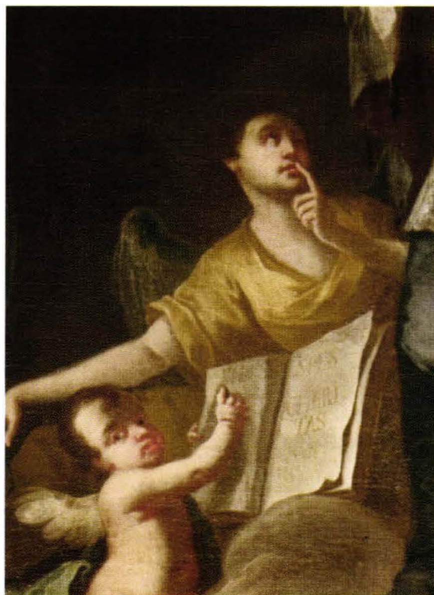

a.


b.

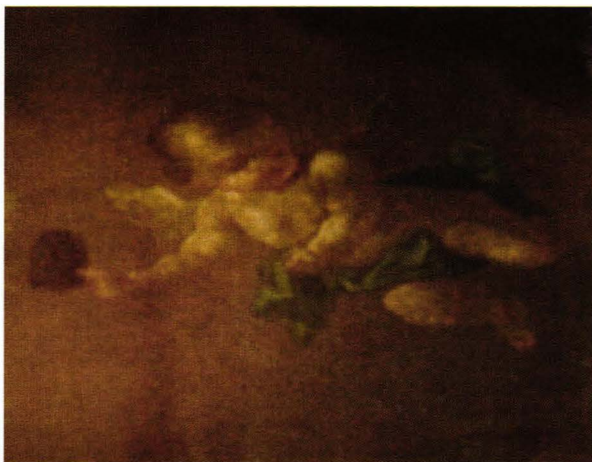
PLANŞA XXXIX.
Îngeri păzitori (a,b); îngeri cu atribute (c,d)


c.


d.



a.

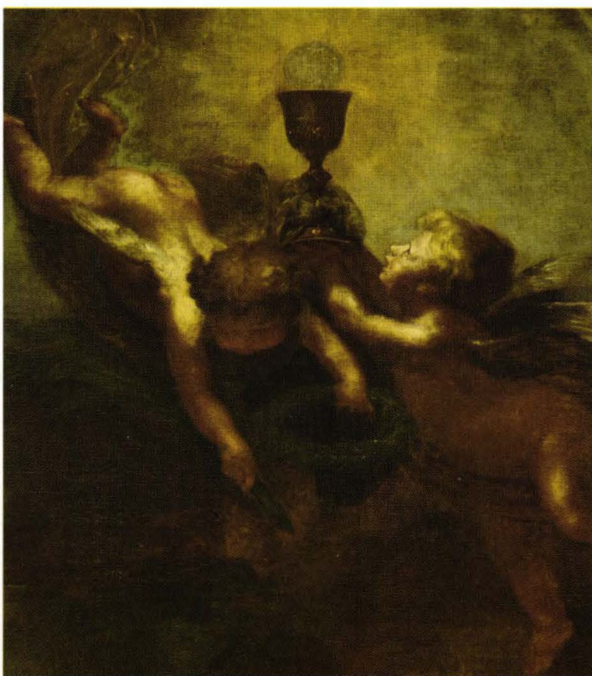


b.

PLANŞA XL.
Îngeri cu atribute ale sfinţilor: Sf. Nepomuc (a,b); Sf. Barbara(c); Sf. Petru şi Pavel(d)

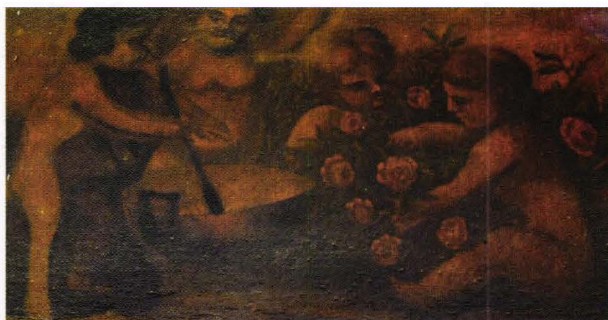


c.



d.





b.

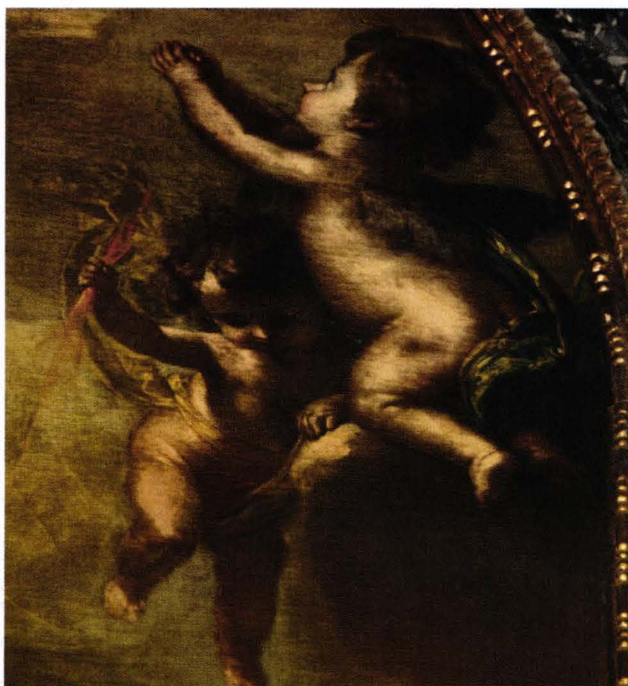
PLANŞA XLI. Îngeri lucrători

a.

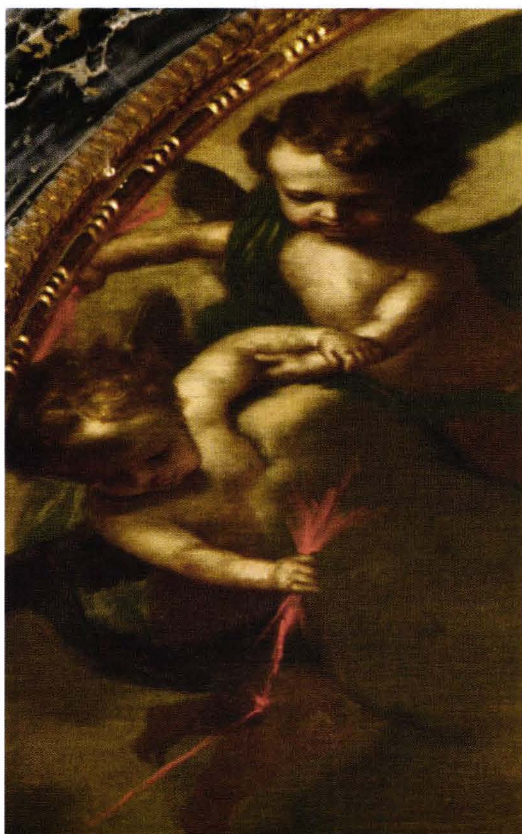
c.



a.



b.

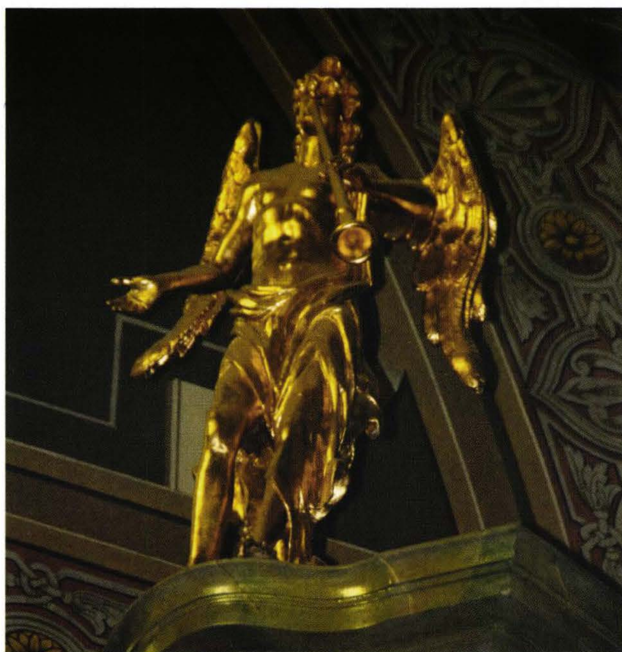


c.

PLANŞA XLII.
Arhangheli şi îngeri luptători



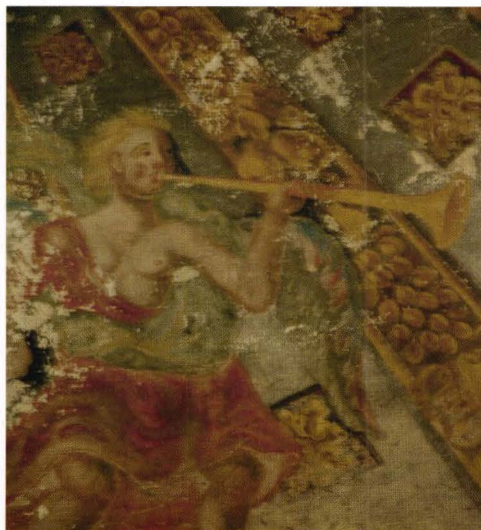
d.


a.


b.


c.

PLANŞA XLIII. Îngeri muzicanți


d.

a.

PLANŞA XLIV. Îngerii Apocalipsei

b.

V. ALEGORII SACRE ÎN ARTA BAROCĂ ORĂDEANĂ

Arta barocă a manifestat o predilecție pentru alegorii și embleme, acestea ocupând un loc foarte important în cadrul repertoriului iconografic al stilului. Noțiunea de alegorie[137] are un istoric îndelungat; încă din antichitate, termenul trimitea la o semnificație ascunsă a limbajului, la o manieră aluzivă, metaforică de a exprima o noțiune, o idee cu un grad mare de generalitate, de a personifica virtuți, vicii, pasiuni și stări sufletești. Alegoria își are etimologia în grecescul "allegoreo", însemnând "a vorbi altfel"sau "a vorbi în imagini".

În epoca medievală alegoria a fost intens utilizată în textele literare, filosofice, morale sau religioase; au fost personificate *Artele liberale, Filosofia, Virtuțile* și *Viciile, Anotimpurile* și *Lunile anului* etc. Îndeosebi lucrarea *Psychomachia* a lui Prudentius (348-405) a cunoscut o largă difuziune în *Evul Mediu*. În acest poem alegoric personificările virtuților creștine duc o luptă aprigă cu viciile păgâne în efortul de a cuceri sufletul omenesc. *Virtuțile* sunt conduse de *Credința creștină* care răpune *Idolatria* religiei păgâne și viciile lumii antice. Această scriere moral-alegorică a dominat întregul *Ev Mediu* și a constituit un important izvor de inspirație pentru artiști. Exegeza alegorică a *Bibliei* a favorizat identificarea sensurilor ascunse ale textului evanghelic, punând astfel în evidență relația de continuitate dintre *Vechiul* și *Noul Testament*, identificând în textul acestuia împlinirea unor profeții anterioare.

Alegoria a fost un mod de expresie privilegiat în literatura și arta secolului al XIII-lea, odată cu dezvoltarea unei viziuni intelectualiste asupra universului natural. Utilizată în literatură (celebrul *Roman al Trandafirului* de Guillaume de Lorris, *Divina Comedie* a lui Dante etc.), alegoria a fost transpusă și în artă, la vitraliile, decorațiile sculpturale și miniaturile gotice. Astfel, de la un procedeu de personificare literară, s-a trecut la alegoria artistică, cu finalitate diferită, dar aceeași funcție de substituție simbolică a unor noțiuni și idei cu un grad mai mare de generalitate. O mare parte a alegoriilor creștine își au originea în arta medievală, cum ar fi: *Cele trei Virtuți teologale, Cele patru Virtuți cardinale, Cele șapte arte liberale, Cele șapte păcate capitale,* etc. , răspândirea acestora fiind favorizată de ampla dezvoltare a decorației sculpturale gotice. Şi în artă alegoria a desemnat o imagine sau suită de imagini, care exprimau indirect, prin personificare, anumite idei, acțiuni, caractere[138]. Treptat, s-au pus bazele unui alegorism specific artei religioase elaborat în jurul virtuților specific creștine. În afară de aceasta, parabolele lui Iisus din *Noul Testament* au ele însele un caracter alegoric, deoarece sub aparența unor pilde, conțin adevăruri spirituale profunde.

Istoricul de artă Jacob Burckhardt afirma că alegoria poate fi definită ca o "reprezentare a unui lucru prin altul, determinată de dorința de a învălui și totodată de a releva o idee"[139]. Aspectul caracteristic al alegoriei plastice îl constituie redarea unei idei generale printr-o făptură umană, frecvent o femeie ce poartă în mână un semn

---

[137] *Alegorie* (gr. *allegoreo*)=a vorbi în imagini

[138] M. Popa (coord.), *Dicționar de artă*, Ed. Meridiane, 1995, A-M, 1995, p. 21

[139] J. Burckhardt, *Artă și istorie*, Ed. Meridiane, p. 169-198

sau atribut convențional, imaginea unui obiect, pasăre sau animal.

Prin însăși natura ei, arta religioasă barocă a contribuit la proliferarea alegoriei, un procedeu curent de a reda tema *Virtuților cardinale* (*Tăria, Prudența, Dreptatea, Cumpătarea*), respectiv a celor trei *Virtuți teologale* (*Credința, Speranța, Caritatea*). Sursa fundamentală de inspirație pentru artistul epocii baroce a constituit-o celebra *Iconologie* a lui Cesare Ripa, publicată prima dată în 1593. Ea conține scurte descrieri explicative ale unor figuri umane, de obicei feminine, însoțite de atribute distinctive, întruchipări ale unor noțiuni morale, filosofice, religioase, pasiuni și stări sufletești. O ediție ilustrată cu 150 de xilogravuri a fost publicată la Roma în 1603, reeditată de mai multe ori și tradusă în franceză (1644), olandeză (1644), germană (1669-1670) și engleză (1709). Acest corpus de imagini cu caracter alegoric se adresa poeților, pictorilor, sculptorilor și a exercitat o influență imensă asupra artei europene din secolele XVII-XVIII, oferind artiștilor un repertoriu simbolic și alegoric complet și constituind un cod esențial pentru descifrarea artei din această perioadă.

Iezuiții, care au fost principalii promotori ai limbajului simbolic materializat în embleme și alegorii au reluat iconografia lui Cesare Ripa. Imaginarea momentelor cruciale din viața lui Iisus avea un rol foarte important în exercițiile lor contemplative. Dacă în Evul Mediu timpuriu se recurgea la alegorie pentru a discredita credințele păgâne, în epoca *Contrareformei* limbajul alegoric al artei baroce fost utilizat ca o manieră aluzivă de a răspunde, prin intermediul imaginii, contestărilor venite din partea doctrinei protestante. Retorica discursului plastic iezuit sugera ideea unei Biserici catolice triumfătoare asupra *Ereziei* asociate cu protestantismul, respectiv a *Idolatriei* cu care erau asimilate religiile întâlnite de europeni în teritorile neexplorate ale celorlalte continente.

În sfera artei religioase baroce se vorbește despre așa-numitul "stil iezuit" pentru a desemna arta aflată în slujba Bisericii catolice, dezvoltată în concordanță cu obiectivele și sub influența Ordinului iezuit. Înfiinţat de Ignațiu de Loyola, acesta și-a lăsat amprenta nu numai în sfera educației, ci și asupra artei religioase baroce, a cărui geneză și tipologie a influențat-o. Sectorul predilect de influență al iezuiților a fost cel al artei ecleziastice, domeniu în care, sub influența unor reprezentanți ai ordinului, s-a elaborat un nou model de biserică menit să corespundă obiectivelor *Contrareformei*. Biserica "Il Gesu" din Roma, "biserica- mamă" a ordinului, a fost construită în conformitate cu noile exigențe formulate în timpul *Conciliului de la Trento*, fiind luată ca model de referință și arhetip al bisericii baroce aservite *Contrareformei*. Un aspect particular al artei baroce central-europene îl constituie reluarea frecventă a programului arhitectural, decorativ sau pictural al acestei biserici, care a constituit o sursă constantă de inspirație pentru comanditari și artiști. Pe filiera *Contrareformei*, noul tip de biserică și-a făcut apariția și în Transilvania.

Ridicată pe parcursul a 30 de ani (1752-1780), Bazilica romano-catolică din Oradea prezintă analogii frapante cu Biserica "Il Gesu" atât la nivelul structurii planimetrice, cât și al aspectului interior. Istoricul de artă Nicolae Sabău consideră că cel mai important ansamblu de pictură religioasă barocă din Transilvania poate fi văzut la Oradea în Catedrala romano-catolică și în Palatul episcopal romano-catolic [140]. Încă de la intrarea în biserică se remarcă noul tip de spațialitate promovat de iezuiți.

[140] N.Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, *Pictura*, Ed. Mega, Cluj, 2005, p. 223

Preocuparea acestora pentru unificarea spațiului interior al bisericii este vizibilă în accentuarea importanței navei principale, mai amplă, în contrast cu navele laterale, transformate în mici capele interconectate prin arcade. Nu doar navele laterale sunt desființate, ci şi transeptul este mult diminuat pentru a nu face concurență altarului principal. Uşor supraînălțat, prin intermediul câtorva trepte, acesta devine elementul care focalizează întreaga atenție a credinciosului. Prin acest procedeu, "edificile baroce deschideau credincioşilor o perspectivă vizuală mai largă care le permitea să vadă clar altarul şi să urmărească desfăşurarea Sfintei Liturghii"[141].

Influența iezuiților nu s-a limitat la nivel arhitectural, ea a afectat în aceeaşi măsură repertoriul iconografic şi simbolic al noilor biserici baroce. Un bogat simbolism alegoric, de inspirație iezuită este prezent şi în decorația cupolei din Bazilica romano-catolică din Oradea, realizată, ca şi pictura Capelei de artistul bavarez Johann Nepomuk Schőpf.

Triumful ceresc al lui Iisus

O temă cu caracter alegoric de o largă difuziune şi popularitate în istoria artei influențate de *Contrareformă* este *Triumful ceresc al lui Iisus*, scenă redată pe cupola Bazilicii romano-catolice din Oradea. Frescă iluzionistă în *trompe l'oeil*, ea trimite la celebrele arhetipuri realizate de Giovanni Battista Gaulli, Domenichino *şi* părintele iezuit Andrea Pozzo. Redată în centrul cupolei, tema constituie pretextul unei ample desfăşurări compoziționale în *trompe l'oeil*, însuflețită de o mulțime de personaje din *Vechiul* şi *Noul Testament* asociate cu alegorii redate în *grisaille*. În dreapta transeptului pot fi văzuți părinții omenirii, Adam şi Eva. Corpurile lor seminude sunt redate în *racursi*[142], în cazul lui Adam recurgându-se la deformări expresioniste ale anatomiei. Între ei se află un înger, cu bustul gol, în atitudine de rugăciune. Deasupra lor, în plan secund se zăresc patriarhii, în frunte cu Melchisedec, reprezentat ca mare preot cu o tiară pe cap şi ținând în mâini o mulțime de pâini plate aşezate una deasupra celeilalte, simbol al sacrificiului de mulțumire pentru victorie, dar şi anticipare a *Euharistiei* (Planşa XLV.a.). Într-o altă secvență e redat Moise cu *Tablele Legii*, flancat de fratele său Aaron, primul sacerdot al noului cult (Planşa XLV.b.). În stânga transeptului, în mijlocul unui grup dinamic alcătuit din profeți şi îngeri, e reprezentat regele-profet David, cântând la harpă, înveşmântat cu o pelerină roşie cu capă de hermină (Planşa XLV.c.). Un înger ține în fața ochilor săi versetele *Psalmilor*, iar altul, cu mâna adusă la piept, ține o cădelniță, simbolizând credința.

Deasupra absidei altarului reține atenția o ceată dinamică de îngeri surprinşi într-un elan al corpului preluat de jocul învolburat al faldurilor. Doi dintre aceştia susțin o cruce masivă, simbol al jertfei şi al răscumpărării păcatului, iar altul cu privirea ridicată spre cer arată năframa Veronicăi. Deasupra lor, printre nori şi personaje eterice, pe fundalul unei lumini aurii e reprezentat Hristos în slavă înconjurat de îngeri

[141] W. V. Bangert, *Istoria iezuiților*, Ed. Ars longa, Cluj-Napoca, 2001, p. 90

[142] *Racursi* (fr. *raccourcir* = a scurta, a micşora) = procedeu artistic utilizat în *Renaştere* şi cu precădere în baroc, pentru sugerarea tridimensionalității elementelor reprezentate pe un suport bidimensional;formele nu-şi etalează înălțimea şi lățimea ca în vederea frontală, ci sunt figurate astfel încât apar diminuate progresiv, pe măsură ce se desfăşoară în profunzime, îndepărtându-se de privitor, în *Dicționar de artă*, vol.II, Ed. Meridiane, 1998, p. 79

în atitudine de devoţiune. Unul dintre ei ţine în mâini plăcuţa cu inscripţia *I.N.R.I.*, iar celălalt se prosternează la picioarele *Mântuitorului* care-l binecuvântează. În dreapta lui Iisus, în tonuri transparente şi diafane de ocru se întrevede chipul lui *Dumnezeu - Tatăl* aureolat de triunghiul slavei divine (Planşa XLV.d.).

Subiectul frescei se desfăşoară în cercuri concentrice de nori pe care sunt plasate o mulţime de personaje din *Vechiul* şi *Noul Testament*. Imaginea tipic barocă a *Cerului-Rai* are la bază o compoziţie dinamică redată în *trompe l'oeil*, cu elemente de arhitectură iluzionistă. Realizată în *grisaille*, aceasta transpune pictural lanternoul şi patru arce de susţinere ritmate de volute iluzioniste. Ele constituie elementul de legătură dintre diferitele scene cu tematică religioasă. Arcele se prelungesc prin medalioane ovale în *grisaille* ce încadrează persoane sfinte: *Maria cu Pruncul*, Iisus -om al *Patimilor*, cu coroana de spini pe cap, prăbuşit lângă coloana *Flagelării*, respectiv *Învierea Domnului* în manieră occidentală. Medalioanele sunt plasate pe socluri în *grisaille,* flancate de reprezentări cu caracter alegoric ale unor *Virtuţi* creştine : *Speranţa, Pacea, Tăria, Dreptatea.*

Una din cele mai importante teme cu caracter alegoric ilustrată în arta barocă orădeană este aceea a *Virtuţilor*. Cu originea în *Psihomachia* lui Aurelius Prudentius Clemens, *Virtuţile* au fost concepute în opoziţie cu păcatele sau *Viciile*. Practicarea acestor virtuţi era recomandată ca o protecţie împotriva tentaţiei celor şapte păcate: *Smerenia* în opoziţie cu *Mândria*, B*unătatea* în raport cu *Invidia*, *Caritatea* în opoziţie cu *Avariţia*, *Cumpătarea* în opoziţie cu *Lăcomia, Castitatea* în opoziţie cu *Desfrâul, Răbdarea* în contrast cu *Mânia, Hărnicia* în raport cu *Lenea*. Aceste virtuţi umane împreună cu cele teologale formau categoria virtuţilor sfinte sau cereşti. În lucrarea *Summa Theologiae*, Toma d'Aquino descrie cele patru *Virtuţi cardinale* (*Tăria, Prudenţa, Dreptatea, Cumpătarea*), respectiv cele trei *Virtuţi teologale* (*Credinţa, Speranţa, Caritatea*). La Prudenţiu apare şi tema luptei, respectiv a triumfului *Credinţei* creştine asupra *Idolatriei* care însoţeşte religiile păgâne ale antichităţii. În contextul *Evului Mediu* devine curentă opoziţia dintre *Biserica creştină* şi *Sinagogă*, aluzie la *Biserica Vechiului Testament*, respectiv antinomia dintre *Credinţă* şi *Erezie*. Marcat de spiritul *Contrareformei*, barocul readuce în actualitate atât tema luptei *Bisericii* împotriva *Ereziei* (ca aluzie la confruntarea cu protestantismul), cât şi contestarea *Idolatriei*, ca nuanţă specifică a religiilor păgâne întâlnite de misionari pe celelalte continente şi în *Lumea Nouă*.

Realizate în tehnica *grisaille*, *Virtuţile* sunt figurate pe cupola Bazilicii romano-catolice prin intermediul unor femei însoţite de atribute specifice, redate în conformitate cu prototipurile puse în circulaţie de *Iconologia* lui Cesare Ripa. Personificările feminine ale *Virtuţilor* sunt grupate două câte doua la baza medalioanelor din partea superioară. Lângă *Maria cu Pruncul* se află *Prudenţa* şi *Răbdarea* (Planşa XLVI.a.), lângă Iisus-om al *Patimilor* se află *Credinţa* şi *Dreptatea* (Planşa XLVI.b.), iar lângă *Învierea* lui Iisus- *Speranţa* şi *Pacea* (Planşa XLVI.c.). Accesoriile simbolice care permit identificarea reprezentărilor sunt următoarele:

Prudenţa (lat. Prudentia) e definită ca dispoziţie de a discerne prin intermediul raţiunii *Binele* şi *Răul*. *Prudenţa* ca virtute morală creştină permite selectarea lucrurilor utile pentru mântuirea sufletului. Iconografic e redată ca o femeie ţinând într-o mână oglinda, simbol capacităţii de a discerne *Binele,* de a vedea relaţia dintre faptele trecute

și viitor, iar pe cealaltă un șarpe-simbol al *Prudenței*[143].

Răbdarea (lat.*Patientia*) apare ca o femeie având alături o oaie, simbol al capacității de a îndura dificultățile, suferințele, obstacolele, dar și al blândeții.

Credința (lat.*Fides*) e redată sub forma unei femei ținând într-o mână potirul euharistic cu ostie, aluzie la sacramentele *Bisericii* și în cealaltă inima în flăcări, simbol al iubirii divine, care este cea mai mare dintre virtuți și le însoțește pe toate celelalte.

Dreptatea (lat.*Justitia*) e personificată prin intermediul unei femei ce poartă coif și platoșă, ținând într-o mână balanța dreptei judecăți, iar în cealaltă o sabie, ce simbolizează *Dreptatea* de origine divină.

Speranța (lat.*Spes*) e sugerată de o femeie cu ancoră. Alegoria semnifică încrederea neclintită în viața de dincolo: așa cum corabia ancorată nu mai poate fi mișcată de valuri, sufletul ancorat în Hristos nu se mai poate rătăci, aflându-se sub protecția divină[144].

Pacea (lat.*Pax*) apare sub chipul unei femei cu ramură de măslin, aluzie la pacea inimii, dar al *Duhului Sfânt* .

Biserica creștină (*Ecclesia*) e simbolizată de o femeie ce ține în mână o corabie mică, simbol al *Bisericii creștine,* asemănată corabiei lui Noe, ori corabiei lui Petru (*naviculla Petri*).

Penitența (*Paenitentia*), virtute care inspiră regretul creștinului de a-l fi ofensat pe *Dumnezeu,* e redată sub forma unei femei cu un bici într-o mână și coroana de spini în cealaltă, aluzie la faptul că păcatul este o ofensă adusă lui Iisus, prin care acesta este răstignit spiritual.

În afara alegoriilor propriu zise, pictura cupolei conține un program iconografic complex care se pretează în ansamblu la o interpretare alegorică, cum este ideea relației de continuitate dintre *Vechiul* și *Noul Testament*, motiv de o largă popularitate în epoca barocului. Istoria umanității, derulată circular pe cupola Bazilicii începe de la Adam și Eva, izgoniți din *Rai* datorită păcatului originar, redați pe o treaptă inferioară față de patriarhii și profeții *Vechiului Testament*: Melchisedec și Avraam, Moise și Aaron. Pictorul exprimă în manieră alegorică o antiteză între păgânismul religiilor antice și monoteismul iudaic. Astfel, un soldat roman, purtând un scut cu efigia Soarelui *(Sol invictus*) este o aluzie la mithraism și popularitatea sa în rândul armatei romane. Acesta e redat pe o treaptă inferioară, simbolizând supunerea sa în fața religiilor monoteiste. De altfel, fiecare personaj reprezentat are și o semnificație alegorică: Melchisedec, preot al "Dumnezeului PreaÎnalt", este considerat un precursor al *Euharistiei,* datorită ofrandelor nesângeroase, de pâine și vin pe care i le aduce lui Avraam. Moise și Aaron sunt arhetipuri ale preoției harice, binecuvântate de Dumnezeu, în opoziție cu teoria preoției universale susținute de protestanți. Această istorie simplificată a umanității se încheie cu glorificarea *Sfintei Treimi* . În cadrul unei viziuni de factură occidentală a *Treimii*, Iisus își poartă crucea monumentală, iar la picioarele lui se află îngeri cu simboluri ale *Patimilor*, aluzie la sacrificiul expiator pentru mântuirea umanității.

Faptul că Biserica "Il Gesu", Biserica mamă a ordinului iezuit și implicit a artei

---

143 N. Sabău, *Iconografia picturii reprezentând cele 10 virtuți din Biserica Neagră*, în *Ars Transilvaniae*, VII, 1997, p. 121-138

144 I. Mircea, *Dicționar al Noului Testament*, Ed. Institutului Biblic al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1995, p. 34

religioase baroce, a constituit un model pentru comanditarii orădeni îl constituie și reprezentările alegorice care flanchează altarul din Capela Palatului episcopal romano-catolic. Sub influența viziunii artistice a ordinului iezuit au devenit frecvente în arta religioasă barocă alegoriile misionarismului catolic pe toate continentele, cele mai relevante în acest aflându-se chiar în bisericile "Il Gesu" și "Sant Ignazio" din Roma. În decorația sculpturală, respectiv în frescele acestor biserici apar teme ca *Triumful creștinismului pe întreg globul*, alegorii ale *Credinței triumfând asupra Ereziei,* respectiv *Idolatriei*. O mare parte a alegoriilor redate în frescele din Capela Palatului episcopal din Oradea transpun iconografic acest aspect concret al activității misionare a Ordinului iezuit.

Situate de o parte și de alta a picturii cu tema *Sf. Carlo Borromeo rugându-se în timpul epidemiei de ciumă*, reprezentările cu caracter alegoric din Capela orădeană sunt o transpunere în frescă a celor două grupuri sculpturale care flanchează altarul închinat *Sf. Ignațiu* în Biserica "Il Gesu" din Roma, "cel mai important altar al artei Contrareformei"[145]. Realizat după proiectul lui Andreea Pozzo, altarul este consacrat lui Ignațiu de Loyola, părintele spiritual și fondatorul ordinului. Cele două grupuri sculpturale care încadrează reprezentarea sfântului redau în manieră alegorică *Triumful Religiei asupra Ereziei și Urii* de Pierre II Le Gros, respectiv *Triumful Credinței asupra Idolatriei,* operă a lui Jean Baptiste Theodon, ambele fiind alegorii tipic baroce ale *Bisericii Triumfătoare.*

Triumful Religiei asupra Ereziei

În cadrul alegoriei *Triumful Religiei asupra Ereziei* (Planșa XLVII.a.) din Capela Palatului baroc, artistul bavarez Johann Nepomuk Schőpf (1735-1785), a transpus în frescă celebrul grup sculptural cu aceeași temă realizat de Pierre II Le Gros (1666-1719) pentru Altarul "Sf.Ignațiu de Loyola" aflat în Biserica " Il Gesu" din Roma (Planșa XLVII.b.). Acesta din urmă redă o femeie cu mantie și pelerină; cu mâna stângă arată o cruce înaltă unor personaje redate în cădere, iar cu dreapta se pregătește să le flageleze cu un bici. Cele două personaje a căror gestică exprimă disperarea sunt o femeie în vârstă cu chipul urâțit, smulgându-și părul cu o mână- alegorie a *Urii* ce însoțește disputele și calomnia, respectiv un bărbat redat pe punctul de a cădea de pe soclu, cu corpul încolăcit de șerpi-alegorie a *Ereziei* (*hairesis*= alegere, în limba greacă). Faptul că opera se vrea o condamnare a *Reformei* rezultă și din figura îngerului redat în dreapta Mariei care smulge foile unei cărți eretice.

Johann Nepomuk Schőpf a transpus în frescă acest grup alegoric, aducându-i mici modificări. Alegoria *Religiei creștine* este simbolizată de o femeie îmbrăcată în rochie albă și pelerină albastră ce stă deasupra unui soclu pictat în *grisaille*. Pe umărul stâng susține o cruce monumentală, iar în dreapta un fulger pe care se pregătește să-l arunce asupra personajelor. Spre deosebire de ansamblul lui Pierre II Le Gros, în pictura lui Schőpf apar doi bărbați, unul ținându-se cu o mână de cap, iar celălalt pe punctul de a cădea de pe soclu. Imaginea este o referire la lupta *Bisericii catolice* împotriva *Ereziei* protestante, semnificație accentuată de tiara papală aflată în spatele Mariei, simbol al confesiunii catolice. Compozițional, tematic și simbolic, reprezentarea ilustrează în manieră alegorică, aluzivă, confruntările dogmatice dintre catolicism și *Reformă*.

[145] A. Pozzo, *Perspectivae pictorum et arhitectorum*, 1719, fig. nr. 60

Triumful Credinţei asupra Idolatriei

Celălalt grup alegoric realizat de Schöpf pentru Capela Palatului baroc (Planşa XLVII.c.) are ca prototip grupul sculptural *Triumful Credinţei asupra Idolatriei* realizat de Jean Baptiste Theodon (1645-1713) pentru Biserica " Il Gesu" (Planşa XLVII.d.). În lucrarea acestuia o femeie ridică spre cer un potir cu ostie, simbol al sacramentului euharistic în varianta catolică. La picioarele ei se află un bărbat încoronat, simbol al provocărilor întâmpinate de misionari din partea populaţiilor necreştine din America sau Africa. Toate manifestările bizare sau exagerate ale cultului, cum ar fi închinarea la idoli, sacrificiile umane, ritualuri sângeroase, superstiţiile, adorarea elementelor naturii etc. au fost incluse în noţiunea generică de *Idolatrie*[146]. Idolatria populaţiilor indigene şi a regilor acestora a fost asemănată de teologii vremii cu idolatria cultelor păgâne din antichitate, fiind simbolizate printr-un rege care îngenunchiază în faţa *Credinţei* şi sacramentelor creştine.

Alegoria *Credinţei* este ilustrată de Schöpf printr-o femeie îmbrăcată în rochie albă şi pelerină albastră; într-o mână ţine potirul euharistic cu ostie, iar în cealaltă *Biblia* şi cheile, simbol al Bisericii catolice. Potirul cu ostie trimite la *Euharistie*, cel mai important sacrament creştin, contestat de adepţii *Reformei*. La picioarele femeii îngenunchiază un rege păgân îmbrăcat în costum de soldat roman, cu coroană şi pelerină roşie. În spatele lui se află doi bărbaţi în cădere redaţi din spate, unul cu faţa la pământ şi o torţă în mână, aluzie la politica protestantă de distrugere a imaginilor religioase. Cesare Ripa, în explicaţia la alegoria *Ereziei* susţine că flăcările simbolizează opiniile lipsite de pietate la adresa adevăratei Credinţe. Amploarea orbirii spirituale este sugerată prin faptul că unul din personaje e redat căzut la pământ, acoperindu-şi ochii cu mâna. Alegoria în sine este un răspuns la contestarea importanţei *Euharistiei* de către reprezentanţii *Reformei*. În acest context, Biserica romano-catolică a redefinit dogma *Transubstanţierii*[147] în cadrul *Conciliului de la Trento* din 1551, în conformitate cu care *Euharistia* conţine cu adevărat, real şi substanţial, sub aparenţa pâinii şi a vinului, corpul, sângele, sufletul şi divinitatea lui Iisus Hristos, transformată în hrană spirituală a credincioşilor[148].

Ierusalimului celest

Tema *Ierusalimului celest* se răspândeşte în arta romanică şi gotică începând din sec. al XI-lea odată cu marele interes pentru *Apocalipsa* lui Ioan, pe măsura dezvoltării credinţelor şi cultelor eshatologice. În descrierea *Apocalipsei*, Ierusalimul ceresc este cetatea sfântă a Dumnezeului celui viu, locaş al îngerilor şi al *Drepţilor*, beneficiind de "lumina lui Dumnezeu".

[146] C. Bernand, S. Gruyinski, *Despre idolatrie*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1998: "Când au ajuns în aceste provincii, spaniolii au descoperit mari idolatrii, în genul celor descrise referitor la riturile păgânilor din antichitate: adică, să practice sacrificiul uman, să aibă temple şi statui de idoli, să adore animalele, să le onoreze cu procesiuni, posturi şi sacrificii sângeroase, să creadă în puterea augurilor..."

[147] *Transubstanţiere* (din lat. *trans* = dincolo de, *substantia* = substanţă), termen creat pentru a exprima ideea că, în *Euharistie*, pâinea şi vinul devin întra-adevăr, în substanţa lor, trupul şi sângele lui Hristos, în *Dicţionar cultural al Bibliei...*, p. 285

[148] Conciliul de la Trento, *Decretul despre Preasfânta Euharistie*: " prin consacrarea pâinii şi vinului are loc o schimbare a întregii substanţe a pâinii în substanţa *Trupului Domnului* nostru Cristos şi a întregii substanţe a vinului în substanţa *Sângelui Său* "

Redată pe tavanul Capelei, în axul picturii de altar, tema *Ierusalimului celest* simbolizează *Triumful Bisericii catolice în lupta împotriva Ereziei și Idolatriei* ilustrată alegoric de o parte și de alta a altarului prin intermediul unor personaje seminude în cădere (Planșa XLVIII.a.). Sugerat pe tavanul Capelei prin intermediul unui templu cu coloane și îngeri, Ierusalimul celest este în acest caz o alegorie a triumfului *Bisericii catolice* în confruntările dogmatice cu doctrina *Reformei* și îndeosebi a *Raiului* câștigat de cei care își aduceau contribuția în aceste confruntări spirituale. Din înaltul cerului coboară un înger cu sabie, aluzie la calamitățile asociate sfârșitului *Lumii*, profețite în textul *Apocalipsei*.

Alte patru mici scene redate la baza tavanului Capelei, în nuanțe de roșu cărămiziu, în fiecare din cele patru puncte cardinale, pot fi considerate aluzii la misionarismul iezuit în toate cele patru părți ale Lumii.

Bunul Păstor cu oaia rătăcită

Motiv cu vechi origini paleocreștine, *Bunul Păstor*[149] reapare în arta religioasă a *Contrareformei*, fiind investit cu semnificații alegorice noi. Tema este redată la decorația Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea; într-un cartuș eliptic apare motivul *Bunului Păstor* purtând pe umeri oaia rătăcită (Planșa XLVIII.b.). Pornind de la parabola biblică, oaia pierdută de turmă este un simbol al credinciosului rătăcit, al păcătosului care va fi căutat și recuperat de păstor (Hristos). În contextul disputelor dintre catolicism și *Reformă*, specifice epocii baroce, oaia rătăcită din textul evanghelic a devenit o aluzie curentă la creștinii care se răzvrăteau sau ieșeau de sub ascultarea Bisericii tradiționale și a păstorilor ei. Pentru Biserica *Contrareformei* oaia pierdută este prin excelență "ereticul", protestantul care a rătăcit calea spre adevărata credință și s-a separat de "turma" credincioșilor. Păstorul este o imagine alegorică a lui Iisus, în calitatea de păzitor și conducător spiritual al *Bisericii* creștine. *Bunul Păstor* ține pe umeri oaia pierdută, readusă la restul turmei, adică la adevărata *Biserică* și credință.

Motivul evanghelic al *Bunului Păstor* care are grijă de fiecare din oile lui este reluat în cadrul unei compoziții aflate la baza tavanului iluzionist al Capelei (Planșa XLVIII.c.). Iisus-*Bunul păstor* e reprezentat izgonind cu un băț un lup care vrea să atace turma, alegorie a *Bisericii*. În fundal, se vede un om fugind (paznicul plătit, cel care nu-şi dă viața pentru oi) şi un lup care prinde o oaie. Relatarea biblică face o antiteză între *Păstorul cel bun* şi păstorii răi sau străini, care nu-şi pun sufletul pentru oi, ba chiar, când văd lupul venind, lasă oile şi fug; şi lupul le răpeşte şi le risipeşte (Ioan, 10, 12-13). Conform alegorismului specific epocii, oile îi simbolizează pe ce-i care-l urmează pe Hristos în adevărata credință, iar lupii pe "ereticii" care distrugeau la propriu monumentele şi simbolurile bisericilor creştine tradiționale[150] .

Trimiterea celor 12 apostoli

În afară de *Păstorul cel Mare* (Evr. 13, 20), e redată pe tavanul Capelei scena *Trimiterii celor 12 apostoli*, "păstorii" mai mici cărora Iisus le încredințează misiunea

---

[149] *Bunul Păstor* = parabolă din Noul Testament, desemnează oaia pierdută regăsită de păstor (Hristos), readusă lângă restul turmei (Biserica). Scenă predilectă în decorațiile parietale creștine și în sculptura sarcofagelor, reapare în epoca *Contrareformei*

[150] N. Velimirovici, *Simboluri şi semne*, Bucureşti, 2009, p. 35

de a călăuzi neamurile pe calea adevaratei credințe creştine (Planşa XLVIII. d.). Tema este redată pe peretele opus, tot în asociere cu motivul turmei. Aceasta este şi ea o aluzie la *Biserică,* alcătuită din toți cei care cred în Hristos. În stânga sunt redate oile, iar în dreapta Iisus vorbind apostolilor cărora le încredințează misiunea de a răspândi în întreaga lume noua credință creştină. În textul biblic credincioşii păstoriți, asemănați cu oile, sunt îndemnați să asculte de păstorii Bisericii ca de unii care vor da seama de sufletele lor. Şi în acest caz, este evidentă aluzia ascunsă la activitatea misionară a *Ordinului iezuit* ai cărui reprezentanți au fost trimişi în întreaga lume, asemeni apostolilor pentru a consolida sau cuceri alte popoare necreştine la catolicism.

Pescuitul miraculos

Reprezentat deasupra intrării in Capelă, *Pescuitul miraculos* redă întâlnirea dintre Iisus şi pescari, relatată în evangheliile lui Luca şi Ioan[151]. În contextul secolului al XVIII-lea *Pescuitul miraculos* este o aluzie evidentă la "pescuirea de oameni" pentru *Împărăția lui Dumnezeu*, obiectiv al Bisericii romano-catolice în epoca *Contrareformei* (Planşa XLIX.a.). Într-o corabie, sunt redați apostolii cu aureole pe cap; doi dintre ei țin mrejile şi privesc spre Iisus. Acesta vorbeşte cu apostolul Petru, redat în genunchi, în afara corabiei. Relatarea biblică pune accentul pe apostolul Petru, întâiul chemat dintre apostoli, fiind o aluzie evidentă la propovăduirea misionară cu care Iisus i-a însărcinat pe ucenicii săi. Esența parabolei este că, după o pescuire îmbelşugată, Iisus îi cheamă pe apostolii Petru, Ioan şi Iacob să devină "pescari de oameni" pentru *Împărăția* lui Dumnezeu. În contextul *Contrareformei* este reactualizat simbolismul apostolatului misionar specific *Bisericii* primare; asemenea *Mântuitorului* şi apostolilor, misionarul iezuit trebuia să devină un "pescar de oameni", cu scopul de a readuce la adevărata credință pe cei rătăciți, respectiv de a cuceri noi suflete pentru catolicism din rândul popoarelor de altă confesiune[152]. Aceeaşi aluzie la misionarismul propriu Bisericii catolice din epoca *Contrareformei* apare în relieful sculptat în lemn ce decorează cupa amvonului din Capela mizericordienilor. Aici Iisus, însoțit de câțiva apostoli, predică mulțimii din barca lui Petru.

x x x

Alte alegorii sunt figurate de o parte şi alta a uşii de intrare în capelă. Pictura în manieră de *grisaille* redă cu mijloace iluzioniste specifice barocului două sculpturi alegorice, simbolizând *Zelul*, respectiv *Caritatea.* Redate în frescă pe pereții ce flanchează intrarea în capelă, cele două alegorii apar în asociere cu emblema episcopală pictată chiar deasupra intrării. Ele simbolizează două virtuți de referință ale episcopului, *zelul* pentru Hristos, respectiv *caritatea*, iubirea față de Dumnezeu şi față de aproapele. Cele două alegorii trimit la două din calitățile fundamentale ale preotului sau episcopului creştin, Sfântul Carlo Borromeo (hramul Capelei) fiind el însuși un "model viu al zelului pastoral"[153].

[151] Într-o noapte când nu pescuiseră nimic, Iisus le spune ucenicilor săi să arunce din nou năvoadele, după ce le scot din apă acestea sunt pline de peşte *(Biblia, Luca*, V:4-11, *Ioan*, XXI :1-14). În *Evanghelia* lui Luca, Iisus îi spune lui Petru: " De acum înainte vei fi pescar de oameni ".

[152] *Biblia, Marcu*, I: 17, " Veniți după mine şi vă voi face pescari de oameni ", 1991, p. 962

[153] N. Sabău, *op.cit.*, p. 234

Zelul (lat.Zelus)

Evlavia, ardoarea devoţiunii este simbolizată de o femeie ce ţine în mână o lumânare aprinsă, aluzie la flacăra mereu vie a credinţei întreţinute de rugăciune (Planşa XLIX.b.). Mai sus, doi îngeri ce plutesc pe un nor auriu susţin un medalion pictat având în centru o femeie cu o cădelniţă. Deasupra ei, pe o bandă este înscris cuvântul *Zelus*[154] însemnând zelul, înflăcărarea, ardoarea sufletului pentru *Credinţa creştină*. Zelul în cucerirea sufletelor pentru creştinism era în viziunea lui Ignaţiu de Loyola o calitate care trebuia să definească personalitatea misionarului iezuit[155].

Caritatea (lat. Caritas)

Alegoria *Carităţii* e redată pe peretele din stânga intrării în Capelă sub forma unei femei ce protejează un copil nud (Planşa XLIX.c.). În *Iconologia* lui Cesare Ripa se spune că cei trei copii goi care însoţesc *Caritatea* semnifică forţa iubirii, legătura indisolubilă a acesteia cu toate virtuţile, pe care le însoţeşte şi care derivă din aceasta. Cei trei copii simbolizează puterea iubirii adevărate, de origine divină, importanţa ei atât pentru *Credinţă, Speranţă*, cât şi pentru sine. În conformitate cu textul evanghelic, iubirea stă la baza tuturor *Virtuţilor* creştine şi în primul rând a celor teologale, acestea pierzându-şi orice valoare în absenţa ei[156]. Când *Caritatea* e însoţită de un singur copil, aşa cum apare şi la Capela Palatului baroc ea trimite la iubirea în sine, pentru Dumnezeu şi pentru aproapele propovăduită de Iisus, o iubire în adevăr, dezinteresată, altruistă, adresată întregii omeniri.

Pietatea (lat. Pietas)

Deasupra alegoriei *Carităţii* se află un medalion în *grisaille* cu o femeie îngenunchiată care se roagă, aluzie la sentimentul de pietate creştină (Planşa XLIX.d.). Lângă femeie se află o flacără, simbol al spiritului cuprins de iubirea divină, iar deasupra inscripţia *Pietas*[157], care în latina creştină semnifică atât pietatea specifică sentimentului religios, cât şi afecţiune, iubire, binefacere în relaţiile interumane[158]. În consecinţă, *pietas* semnifică atât sentimentul religios în sine, care cere să-i acordăm lui Dumnezeu onoarea actelor exterioare ale cultului, cât şi dragostea "plină de bunătate" de care vorbeşte apostolul Pavel în *Epistola către Corinteni*.

În concluzie, în pictura Capelei predomină alegorii ce simbolizează un comandament major al Bisericii catolice din epoca de expansiune a *Contrareformei* în Transilvania. Reprezentările se integrează în lupta vizuală dusă împotriva *Ereziei* protestante şi trimit la arhetipuri create de părintele iezuit Andreea Pozzo, transpuse în sculptură de artiştii Pierre II Le Gros şi Jean Baptiste Theodon. Întregul program iconografic este subordonat ideii centrale a *Triumfului Bisericii catolice în lupta împotriva Ereziei protestante*, simbolizată atât prin tema *Ierusalimului celest*, cât şi prin intermediul celor două ansambluri alegorice care încadrează altarul "Sf. Carlo Borromeo", el însuşi

---

[154] *Zelus* (gr. *zelo*, lat. *zelus*), în mitologia greacă *Zelus* era personificarea zelului,fiul titanului *Pallas*, frate cu *Nike*, zeiţa *Victoriei*

[155] R. Lavatori, *op.cit.*, p. 319

[156] *Biblia*, 1 *Corinteni*, XIII: 13, "Acum dar rămân aceste trei: credinţa, nădejdea şi dragostea; dar cea mai mare dintre ele este dragostea", 1991, p. 1123

[157] La romani zeiţa *Pietas* personifica respectul evlavios şi devoţiunea datorată zeilor

[158] A. Blaise, *Manual de latină creştină*, Ed. Amarcord, Timişoara, 2000, p. 52

un simbol al episcopului total devotat idealurilor *Contrareformei.* Cele 4 mici scene pictate pe fond roșu la baza tavanului Capelei ("Bunul păstor ținând pe umeri oaia rătăcită", respectiv apărându-și turma, "Chemarea apostolului Petru" și "Trimiterea celor 12 apostoli") au semnificația ascunsă a unor alegorii ale misionarismului catolic în toate părțile lumii. Mulțimea alegoriilor consacrate *Bisericii* creștine (*Ecclesia* de pe cupola Bazilicii romano-catolice), aluzia frecventă la simbolurile Bisericii catolice (tiara papală și cheile apostolului Petru) nu sunt întâmplătoare, ci au o legătură directă cu tendința discursului protestant de a contesta autoritatea *Bisericii* catolice tradiționale.

Iisus Salvator Mundi

În unele cazuri, alegoriile sunt redate în manieră sculpturală, participând la definirea laturii emoționale și scenografice a barocului, cum este cazul grupului sculptural patetic ce decorează coronamentul amvonului fostei biserici franciscane din Oradea. Acesta ilustrează alegoria *Triumful creștinismului pe întreg globul* (Planșa L.a.), frecventă în arta religioasă barocă marcată de spiritul *Contrareformei.*

Patru femei sculptate în lemn, îmbrăcate în veșminte poleite sunt alegorii baroce ale continentelor (Europa, Asia, America și Africa). Ca și în fresca realizată de Andreea Pozzo pe bolta Bisericii "San Ignazio" din Roma, alegoriile simbolizează dimensiunea universală a misonarismului iezuit, politica de mondializare a creștinismului ce constituia obiectivul prioritar al activității *Ordinului iezuit*[159]. Deasupra lor e redat *Mântuitorul* în ipostaza de *Salvator Mundi*, în mărime naturală, cu picioarele pe globul pământesc, susținând o cruce monumentală, simbol al răscumpărării universale, a întregii omeniri.

Semnificații alegorice în pictura barocă orădeană

Imaculata

În Biserica romano-catolică Olosig întâlnim o reprezentare barocă din sec. al XVIII-lea a *Imaculatei* provenită de la fosta biserică a franciscanilor (Planșa L.b.). Și în acest caz, demonul protestant, identificat frecvent cu șarpele *Ereziei* este strivit sub picioare de Fecioara Maria, redată cu atributele femeii descrise în *Apocalipsa* lui Ioan. Conform unor interpretări, șarpele strivit de aceasta în reprezentările *Imaculatei* ar simboliza "demonul" *Reformei* pe care dorea să-l anihileze Biserica romano-catolică din acea perioadă. În acest sens, șarpele epocii baroce ar fi și un simbol al credințelor considerate eretice. Aluzia la "demonul" protestant apare în pictura de altar "Sf. Arhanghel Mihail alungând îngerii răzvrătiți" din Bazilica romano-catolică. Aici Sf. Mihail, conducătorul oștilor îngerești, e redat cu sabia ridicată, pe punctul de a ucide demoni roșii și negri cu cap uman și corpuri de șarpe.

Sacrificiul lui Avraam

Este un alt motiv alegoric, Isaac fiind prototipul lui Iisus. Dacă Avraam a intenționat să-și ofere fiul ca jerfă, fiind oprit de înger, Dumnezeu și-a dat de bunăvoie unicul Fiu iubit ca jerfă de ispășire pentru umanitate.Tema este redată pe ușa unui tabernacol din Bazilica romano-catolică, exprimând simbolic o analogie între jerfa

[159] H. Yannou, *Iezuiții şi Compania*, Ed. Nemira, 2008, p. 207

lui Avraam, care a intenționat să-și aducă propriul fiu ca ofrandă Domnului și Hristos care își oferă neîncetat corpul spiritual credincioșilor prin intermediul sacrificiului nesângeros al *Euharistiei* (Planșa L.c.).

Adam și Eva

Tema cuplului primordial din Geneză revine insistent în arta religioasă barocă ca aluzie la păcatul originar transmis prin intermediul acestuia întregii omeniri. În pictura barocă, tema apare cu un rol subordonat, fiind parte integrantă a unor compoziții care exprimă relația de continuitate dintre *Vechiul* și *Noul Testament*, dintre căderea primilor oameni și răscumpărarea realizată prin sacrificiul *Mântuitorului*. Ignațiu de Loyola, a cărui lucrare *Exerciții spirituale* a influențat profund arta religioasă barocă, recomanda credincioșilor o meditație asupra păcatului originar pentru a conștientiza consecințele acestuia[160].

În arta barocă orădeană tema apare ca motiv în două picturi de altar (de la fosta Biserică a franciscanilor, respectiv Bazilica romano-catolică) și în cadrul frescei care decorează cupola Bazilicii romano-catolice. În primele două cazuri cuplul primordial apare în asociere cu motivul tentației din grădina *Edenului*, respectiv a consecințelor acestuia.

Adam și Eva apar în pictura de altar "Sf. Treime"datorată lui Johann Ignaz Cimbal (1722-1795). Lucrarea, bazată pe alăturarea barocă dintre planurile uman-divin, inferior-superior, ilustrează antinomia formulată în scrierile teologice între Eva și Maria, Adam și Iisus (Planșa L.d.). În acest caz, Adam și Eva simbolizează întreaga umanitate damnată. Ei apar în prim-plan la suprafața unei găoace sparte în care încape simbolic întreaga omenire. Fizionomia și gestica lor sugerează remușcarea și implorarea iertării divine. Coaja spartă de ou e un simbol al rupturii create prin păcat, al degradării perfecțiunii inițiale a Creației divine simbolizate prin *Oul Lumii*. Deasupra primului cuplu tronează în glorie *Sf. Treime* în varianta occidentală. Iisus, strivește cu piciorul capul șarpelui a cărui coadă încolăcită în jurul oului simbolic e ținută în mâini de Adam și Eva. Semnificația scenei este că *Fiul lui Dumnezeu*, prin sacrificiul său pe cruce și-a asumat slăbiciunea condiției umane și a anihilat efectele păcatului originar. Sub șarpele al cărui cap e împuns cu sulița de un înger, e redat schematic și un schelet uman, aluzie la moartea văzută ca o consecință directă a păcatului originar.

Tema primului cuplu apare și în fresca de pe cupola Bazilicii romano-catolice realizată de pictorul bavarez Johann Nepomuk Schöpf. Aici Adam și Eva sunt redați la baza unor cercuri concentrice de nori în cadrul unei compoziții ce imaginează *Raiul*. Ei apar în calitatea de strămoși ai omenirii, întruchipări generice și arhetipale ale omului din toate timpurile. Lângă ei sunt reprezentați regii și patriarhii *Vechiului Testament* (David, Moise și Aaron), terminând cu *Sf. Treime* la picioarele căreia sunt redați niște îngeri susțin o cruce monumentală. Și în acest caz este exprimată plastic relația de continuitate dintre *Vechiul* și *Noul Testament*, dintre păcatul originar și răscumpărarea acestuia.

În concluzie, motivul baroc al cuplului primordial ca aluzie la păcatul originar

[160] "... să-mi ațintesc facultățile spirituale asupra păcatului lui Adam şi al Evei, aducând în memorie cum, pentru un asemenea păcat, au făcut ei atâta vreme penitență şi câtă stricăciune a venit oamenilor după păcatul lor.."în Ignațiu de Loyola, *Exerciții spirituale*, Ed. Polirom , 2006, p. 6

e redat în asociere cu acela al răscumpărării și mântuirii realizată prin Iisus, Maria *și Sf. Treime*. Tema Adam și Eva este un pretext pentru a asocia în manieră barocă umanul şi divinul, moartea și Învierea, păcatul și răscumpărarea. Nu întâmplător, Adam și Eva, strămoșii omenirii degradate prin păcatul originar sunt redați în asociere și opoziție cu personajele prin care începe istoria mântuirii: Ioachim și Ana, părinții Mariei, Fecioara Maria sau Iisus Hristos. Ultimii doi strivesc în picioare șarpele, simbolul consacrat al păcatului originar.

Prezente relativ frecvent în pictura barocă orădeană, alegoriile contribuie le definirea stilului, reflectând gustul epocii pentru aluzie, simbolizare, deghizare și analogie. Datorate în cea mai mare parte pictorului bavarez Johann Nepomuk Schöpf, alegoriile din pictura orădeană a acestuia confirmă familiarizarea artistului cu repertoriul simbolico-iconografic al vremii (Cesare Ripa), respectiv cu simbolismul Bisericii "Il Gesu", arhetipul arhitectural, dar și iconografic al multor biserici baroce din *Europa Centrală*. Cheie pentru descifrarea sensurilor artei religioase baroce, alegoria a contribuit substanțial la definirea stilului baroc care îi datorează o parte semnificativă din repertoriul iconografic.


a.


b.

PLANŞA XLV.
Triumful ceresc al lui Hristos, detalii,
Cupola Bazilicii romano-catolice Oradea


c.



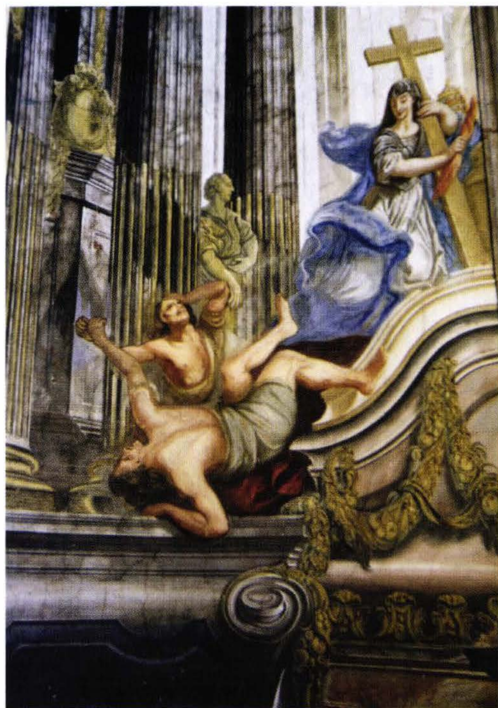
d.


a.


b.

PLANŞA XLVI.
Virtuţile cardinale şi teologale, detalii, Cupola Bazilicii romano-catolice Oradea

c.



a.



b.

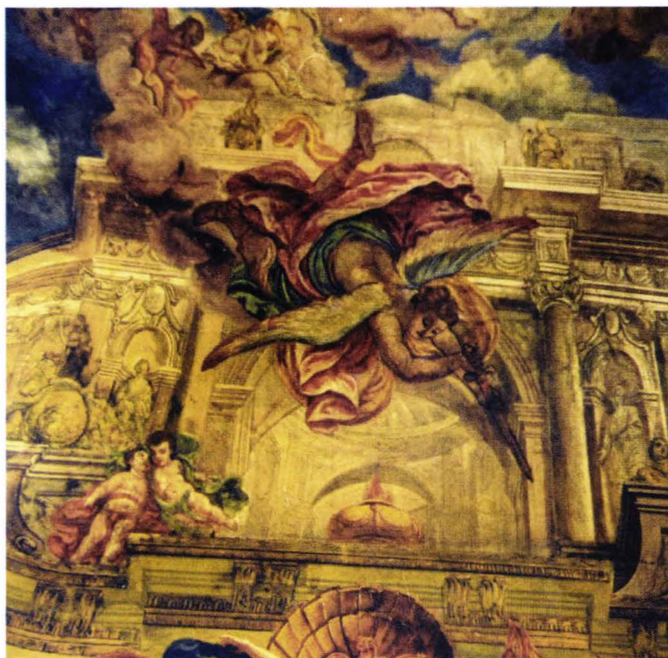
PLANŞA XLVII.
Triumful Religiei asupra Ereziei:
Capela Palatului Baroc (a.);
Biserica Il Gesu Roma (b.) ;
Triumful Credinţei asupra Idolatrie:
Capela Palatului Baroc (c.);
Biserica Il Gesu Roma (d.)

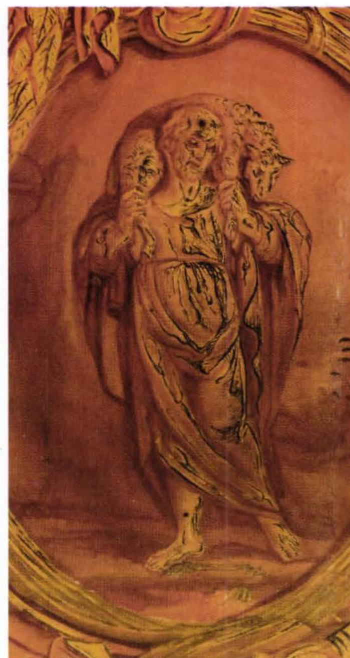


c.



d.


a.


b.

PLANŞA XLVIII. Ierusalimul celest (a); Bunul Păstor (b,c); Trimiterea celor 12 apostoli(d), Capela Palatului baroc


c.


d.



a.



b.



c.

PLANŞA XLIX.
Pescuitul miraculos (a); Zelul (b), Caritatea (c); Pietatea (d), Capela Palatului baroc

d.


a.


b.

PLANŞA L.
Iisus Salvator Mundi (a); Imaculata (b); Sacrificiul lui Avraam (c); Adam şi Eva (d)


c.


d.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Adkinson, Robert, *Simboluri sacre. Popoare, religii, mistere,* Ed. Art, 2009

Aga, Victor, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic,* Timișoara, 1989

Alleau, René, *De la nature des symboles*, 1958

Andronache, Ştefan, *Simboluri. Conotații și echivalențe*, Ed. Scorpion, Galaţi, 2002

Antonie, Ioana, *Semne și simboluri în artele vizuale*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006

Avram, Alexandru, *Contribuții la studiul decorației interioare a Palatului Brukenthal din Sibiu*, în *Ars Transilvaniae*, V, 1995, p. 147-167

Bala Paul, Chețan, Octavian, *Mitul creștin* , Ed. Enciclopedică Română, 1972

Bangert, Wiliam, *Istoria iezuiților*, Ed. Ars longa, Cluj-Napoca, 2001,

Barthes, Roland, *L' empire des signes*, Edition du Seuil, Paris, 1970

Battistini, Matilde, *Simboluri și alegorii*, 2008

Barzu, Zamfira, *Monumente sacre, opere de artă*, Ed. 3D Arte, 2007

Behaeghel, Julien, *Simboluri și inițiere masonică*, Libripress, 2006

Behaeghel, Julien, *Biblia în lumina simbolurilor*, Paralela 45, 2010

Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, Ed. Humanitas, 1995

Bernand Carmen, Gruzinski Serge, *Despre idolatrie*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998

Besançon, Alain, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, Ed. Humanitas, 1996

Biederman, Hans, *Dicționar de simboluri*, I, Ed. Saeculum, 2002

Biró, Jozsef, *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei*, Budapest, 1932

Bocian Martin, Kraus Ursula, Lenz Iris, *Dicționar enciclopedic de personaje biblice*, Ed. Enciclopedică, 196

Boncompagni, Solas, *Lumea simbolurilor. Numere, litere și figuri geometrice*, Ed. Humanitas, 2004

Bossert,Stefanie Schafer, *The representation of Women in Religious Art and Imagery: Discontinuites in Females Virtues,* în *Gender in Transition: Discourse and practice in Germane Speaking europe, 1750-1830*, 2006

Boulanger, Gisèle, *L' art de reconnaitre les styles*, Librairie Hachette, 1960

Brion, Marcel, *Homo pictor*, Ed. Meridiane, 1977

Burckhardt, Jakob, *Alegoria în artă*, în *Artă și istorie,* Ed. Meridiane, 1987

Callois, Roger, *Omul și sacrul*, Ed. Nemira, 1997

Callois, Roger, *Abordări ale imaginarului*, Ed. Nemira, București, 2001

Călin, Vera, *Alegoria și esențele*, București, 1969

Cireș, Adriana, *Imaginea Maicii Domnului în iconografia ortodoxă*, Iași, 2009

Chevalier, Jean, Gheerbant, Alain, *Dicționar de Simboluri*,I-III, Ed. Artemis, București, 1995

Chiciudean, Gabriela, *Incursiune în lumea simbolurilor*, Sibiu, Ed. Imago, 2004

Chifor, Agata, *Oradea barocă*, Ed. Arca, Oradea, 2006

Chifor Agata, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiție bizantină și baroc*, Ed. Arca, Oradea, 2008

Chiriac, Aurel, *Pictura bisericilor de lemn românești din Bihor în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea*, Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 1999

Chiriac, Aurel, *Stiluri în arhitecura Oradiei (sec. XIV-XIX)*, în *Cele Trei Crișuri*, seria III, anul I,

2000, nr. 46
Chiriac, Aurel, *Oradea* (album) Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2001
Clebert, Jean Paul, *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*, Ed. Artemis, 1995
Coadic, Xavier, *Enciclopedia francmasoneriei. Istorie, personaje, simboluri*, Ed. Niculescu, 2010
Cocagnac , Maurice, *Simbolurile biblice*, Ed. Humanitas, 1997
x x x *Come riconoscere l'arte europea*, Milano, 1986
Corbin, Alain, *Istoria creștinismului*, Editions du Seuil, 2007
Costian, Dan, *În lumina Bibliei*, Ed. Nemira, 1999
Cragoe, Carol Davidson, *Hogyan ertelmezzuk az epuleteket*, 2008
Daisay, Alexandre, *Histoire de l'ornement*, 1925
Danca, Dumitru, *Jacques Callot (1592-1635)*, Ed. Meridiane, 1973
Danca, Viliu, *Sacro e simbolo in Mircea Eliade, Con una prefazione di Julien Ries*, Ed. Sapientia, Iași, 2004
Danielou, *Simbolurile creștine primitive*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998
Deleanu, Natalia, *Simboluri ascensionale în pictura barocă*, în *Sargetia*, XXVIII-XXIX,1, 1999-2000, p. 437-446
x x x Dicționar cultural al Bibliei, Ed. Nemira, 1998
Dionisie, Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, tr. de Pr. Dumitru Stăniloaie, Ed. Paideia, 1996
Dittmann, Lorenz, *Stil, simbol, structură. Studii despre categorii de istoria artei*, Ed. Meridiane, 1988
Drăguț,Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976
Dunăre, Nicolae, *Ornamentica tradițională comparată*, Ed. Meridiane, București, 1979
Durand, Gilbert, *L' imagination symbolique*, 1964
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, 1977
Durand, Gilbert, *Arte și arhetipuri*, Ed. Meridiane, 2003
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, 1978
Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, trad. Alexandra Beldescu, Ed. Humanitas, București, 1980
Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Ed. Humanitas, 1992
Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, 2007
Enggass, Robert, *Hortus imaginum. Essays in western Art*, 1974
Every, George, *Keresztény mitologia*, 1970
Evseev, Ivan, *Cuvânt, simbol, mit*, Ed. Facla, 1983
Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, 1994
Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1999
Fabre, Abel, *Pages d'art chrétien*, 1914
Ferber, Michael, *Dicționar de simboluri literare*, Cambridge University Press, 1999
Ferre, Jean, *Dicționar de simboluri masonice*, Ed. Paralela 45
Fontana, David, *A szimbólumok titkos világa. Jelképek, jelképrendszerek és jelentéseik*, 1995
Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, București, 1972
Frye, Northrop, *Marele cod. Biblia și literatura*, București, 1999
Gavrilean, Dimitrie, *Explorări creative în iconografia creștină*, Ed. Artes, Iași, 2006

Gerő, László, *Magyar müemléki ABC*, Müszaki kőnyvkiadó, 1984
Gibson, Clare, *Semne & Simboluri, Ghid ilustrat, Semnificații și origini*, Ed. Aquila '93, Oradea, 1998
Gotz, Adriani, *Pictura germană în secolul al XVII*, București, Edit. Meridiane, 1982
Grigorescu, Dan, *Aventura imaginii*, Ed. Meridiane, 1982
Guénon, Réné, *Simboluri ale științei sacre*, Ed. Humanitas, 1997
Guénon, Réné , *Simbolismul crucii*, Oradea, Aion, 2003
x x x *Histoire des saints et de la saintetée chretienne. Les saints chrétiennes*, vol I-XII, Paris,1987
Hrib, Dana Roxana, *Tema îngerilor în Colecția de pictură europeană a Muzeului Național Brukenthal*, Alba Iulia, Ed. Altip, 2008
Husar, Alexandru, *Ars longa. Probleme fundamentale ale artei*, Ed. Univers, 1980
Ignațiu de Loyola, *Exerciții spirituale*, Ed. Polirom, Iași, 1996
Impelluso, Lucia, *Natura și simbolurile sale. Plante, flori și animale*, 2009
Ioniță, Codrina-Laura, *Simboluri ale artei medievale*, Iași, Ed.Artes, 2009
Ivan, Lucian, *Ordinele de arhitectură și ornamente*, Timișoara, Ed. Macro Soft, 1997
Jallut, Michel, *Histoire des styles décoratifs*, 1966
Karacsonyi, *A Nagyvárad Olaszi romai-katolikus plebania templom rövid torténete*, Oradea, 1884
Kernbach, Victor, *Universul mitic al românilor*, 1994
Lavatori, Renzo, *Îngerii*, Galaxia Gutenberg, 2010
Lechințan, Lucian, *Exercițiile spirituale și exprimarea lor în artă*, în *Vatra*, nr. 4, Târgu Mureș, 2006
Le Goff, Jaques, *Civilizația Occidentului medieval*, Ed. Ştiințifică, București, 1970
Leonte, Irina, *Simbol și expresie în Liturghia ortodoxă*, Bacău, Ed. EduSoft, 2008
Lepicier, Alexis, *Lumea invizibilă și aspectele ei vizibile*, Ed. Antet Press
Lexicon de construcții și arhitectură (coord.acad.Bălan, Ştefan; Mihăilescu, Nicolae), Oradea, 1985
Liiceanu, Gabriel, *Geneza și structura simbolului în artele plastice*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, p. 103-123
Liiceanu, Gabriel, *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*, Ed. Humanitas, 2005
Longton, Joseph, Poswick, R. Ferdinand, *Dicționar enciclopedic al Bibliei*, Ed. Humanitas, 1999
Maica Alexandra, *Sfinții îngeri*, București, Ed. Anastasia, 1992
Man, Grigore, *Simboluri sacre și profane*, Baia Mare, Ed. Proema, 2005
Martin, Ana, *Stampa venețiană din secolul al XVIII-lea. Difuziune europeană și frecvența în colecțiile românești*, Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2005
Meyer, Franz, Sales, *Ornamentica, o gramatică a formelor decorative*, vol.I-II, Ed. Meridiane, București, 1988
Mihăescu, Florin, *Mit și simbol în Vechiul Testament*, București, Ed. Arhetip, 2003
Mihăescu, Florin, *Simbol și parabolă în Evanghelii*, București, Ed. Pontifex, 2004
Millet, Louis, *Le pouvoir du symbolisme*, în vol. *Le symbole*, 1952
Muntean, Marcel, Gh., *Crucea între mit și simbol*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2006
Muscă, Vasile, *Leibnitz, filosof al Europei baroce*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2001

Pacaut, Marcel, *L' iconographie chrétiene*, 1952
Panofsky, Erwin, *Artă și semnificație*, Ed. Meridiane, 1980
Panofsky, Erwin, *Contribuție la istoria teoriei artei*, Bucureşti, Ed. Univers, 1975
Pastoureau, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Ed. Bonneton, 1992
Pastoureau, Michel, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, 2004
Péter.I. Zoltan, *Trei secole de arhitectură orădeană*, Ed. Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2003
Pitiot, Pierre, *Les voyageurs de l'immobile. Mediteranée, baroque et cinema*, 1994
Pleşu, Andrei, *Despre îngeri*, Ed. Humanitas, 2003
Pont- Humbert, Cathérine, *Dicționar universal de rituri, credințe și simboluri*, Ed. Lucman, 1998
Pop, Alexandru, *Două fresce bicentenare*, în *Jurnal bihorean*, 27 XII, 2004, p.6
Popescu, Mircea (coord.), *Dicționar de artă*, A-M, Ed. Meridiane, 1995
Popescu, Mircea (coord.), *Dicționar de artă*, N-Z, Ed. Meridiane, 1998
Popian, C.D., *Sfânta Liturghie în diferite rituri*, Oradea, Ed. Logos 94, 1994
Pozzo, Andrea, *Perspectivae pictorum et arhitectorum*, 1719
Sabău, Nicolae, *Contribuții la cunoașterea arhitecturii baroce din Oradea*, în *Crisia*, XIV, 1984, p. 467-487
Sabău, Nicolae, *Iconografia picturii reprezentând cele 10 virtuți din Biserica Neagră*, în *Ars Transilvaniae*, VII, 1997, p. 121-138
Sabău, Nicolae, *Johann Nepomuk Schopf (1733-1798), promotor al barocului în pictura monumentală din Transilvania*, în *Ars Transilvaniae*, VIII-IX, 1998-1999, p. 205-226
Sabău, Nicolae, *Johann Ignaz Cimbal, magister artis peritus și pictura altarelor Bisericii piariste din Carei*, în *Ars Transsilvaniae*, X-XI, 2000-2001, p.124-143
Sabău, Nicolae, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, *Pictura*, Cluj-Napoca, Ed. Mega, 2006
Sfântul Dionisie Areopagitul, *Epistolele*, Ed. All, 1994
Shepherd, Rowena şi Ruppert, *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie*, Ed. Aquila, 93, 2007
Sizeranne, Robert, *Le miroir de la vie. Essais sur l'évolution esthétique*, Paris, 1909
Souzenelle, Anick, *Simbolismul corpului uman*, Ed. Amarcord, 1996
Stoichiță, V., I., *Creatorul și umbra lui*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007
Tamas, Alice, *Arta decorativă din Transilvania în context european*, în Biharea, XXVIII-XXX, 2001-2003, Oradea, 2006, p. 257-284
Tresidder, Jack, *Symboles et symbolique. Les clés pour comprendre 1000 symboles du monde entier*, 2000
Tristan, Frederick, *Primele imagini creștine. De la simbol la icoană(secolele II-VI)*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 2002
Vătăşianu, Virgil, *Istoria artelor plastice în România*, vol II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970
Velimirovici, Nicolae, *Simboluri și semne*, Bucureşti, 2009
Vries, Ad. de, *Dictionary of symbols and Imagery*, 1984
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, 1987
Wellek, Rene, Augustin Warren, *Teoria literaturii*, 1967
Wőlfflin, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Bale, 1961
Wőlfflin, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Bucureşti, 1968
Yannou, Herve, *Iezuiții și Compania*, Ed. Nemira, 2008

ALLEGORIES, SYMBOLES ET DECORATIONS DANS L' ART BAROQUE D' ORADEA

Résumé

L' ouvrage se propose de traîter en toute sa complexité l' univers décoratif et symbolique présent dans l' art baroque d'Oradea. Les chapitres de l'ouvrage sont les suivants: *Introduction, Décorations dans l' art baroque d' Oradea, Symboles dans la décoration sculpturale et pictural du baroque d' Oradea, Symboles dans l' art des iconostases baroques d' Oradea, Typologies angeliques du baroque d' Oradea, Allegories sacres à Oradea au XVIII-ème siècle, Bibliographie et Résumé.*

L' Introduction de l'ouvrage relève l' importance et la signification particulier du symbole dans l' art réligieux en général et dans le baroque d' Oradea en spécial. L'auteur passse en revue les principales contributions théoriques à la définition du symbole dans la pensée religieuse, philosofique et dans l' histoire de l' art.

Le premier chapitre, *Decorations dans l' art baroque d' Oradea*, contient un répertoire des ornaments spécifiques du style baroque présents dans la décoration des monuments d' Oradea: *volutes, cartouches, coquilles, rubans, urnes, draperies, entrelacs, rosettes, les feuilles d' acanthe*. On y constate la présence des éléments typiques, comme les *fenêtres "oeil de boeuf " et ellipsoides, la coupole elliptique typiquement baroque, des frontons circulaires en volutes, l' emploi des lésènes et pilastres, l'alternance des fenêtres et des frontons*, mais aussi *les décorations interieures illusionistes* (*trompe l'œil, grisaille)*. L' esthétique baroque a comme élément particulier la ligne courbe, integrée dans la décoration et dans la volumétrie des édifices. Realisés en stuc, bois, marbre, dorés ou peints, les ornaments mettent en évidence la plus lapidaire et la plus suggestive grammaire décorative du style baroque. Les décorations intérieurs en stuc doré participent à la création d' une ambiance somptuese typiquement baroque. La décoration en stucage associée aux fresques réalise une rélation de continuité entre architecture, peinture et décoration. Abstraits ou figurés, les symboles soutiennent le message central proposé dans les peintures d' autel ou dans les fresques.

L' analyse des éléments décoratifs relève l'existance d'un *baroque tardif*, spécifique au XVIII-ème siècle, contenant beaucoup d' éléments en style *zopf*, la variante autrichienne du *Style Louis XVI* : *guirlandes disposées en couronne, chapitaux et encadrements décorés par des triglyphes, rosettes, couronnes de fleurs, branches de laurier entrecroisées, médaillons, urnes ornées par des guirlandes, draperies, entrelacs.*

Une grande partie de l' ouvrage est consacrée á l' analyse des symboles integrées dans la décoration sculpturale et picturale du baroque d' Oradea et aussi dans la décoration des iconostases. Sont presentés les symboles abstraits, comme *La Tétragrame, le Triangle trinitaire, l' Oeil* et *la lumière divine*, mais aussi *les objets, les plantes, les fleurs, les fruits, les oiseaux* et *les animaux symboliques.*

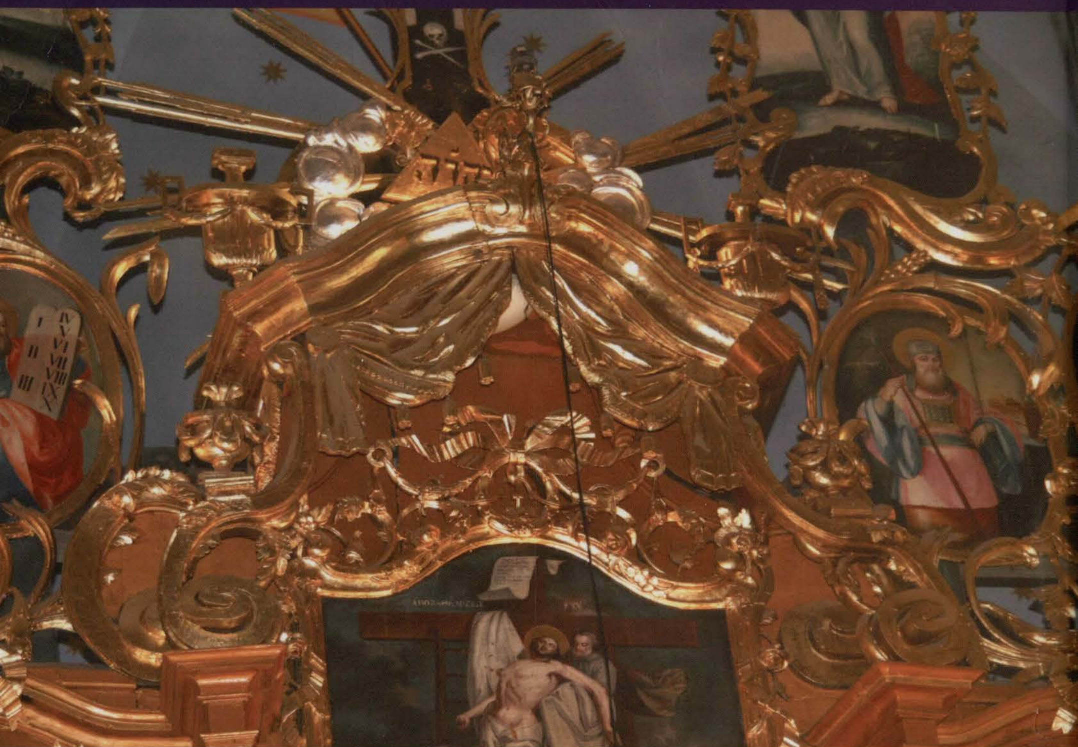
Le baroque décoratif illustré par les églises roumaines s'inscrit dans l'architecture de l'époque par une synthèse originale, inédite d'un fond byzantin défini par l' église-salle avec pronaos et petites absides latérales. Les confluences stylistiques entre l'art byzantin et l'art occidental relève une synthèse originale qui contient des élements

typiquement baroques, comme *volutes, cartouches, rubans, urnes, draperies, entrelacs, rosettes et feuilles d' acanthe*. L' art orthodoxe a assimilé des symboles baroques au niveau de la décoration sculpturale des iconostases et des amvonnes. On y trouve la *Tétragrame, Arma Christi, le pelican,* oiseaux et animaux symboliques. L' influence occidental dans la peinture des iconostases s' exprime dans des thèmes spécifiques comme *L' Encourenement de la Sainte Vierge*, la typologie baroque de la *Sainte Trinité*, la présence des nuages et les têtes d' anges aveque ailes.

Le chapitre *Typologies angeliques du baroque d' Oradea* définie les differentes catégories des anges présents dans la décoration sculpturale et dans la peinture baroque d' Oradea, avec leur fonctions et attributs specifiques: anges adorateurs, anges-enfants (*putti*), anges gardiens, anges avec des attributs des saints, anges ouvrièrs, archanges et anges combattants, anges musiciens et anges de *l'Apocalypse*.

L' art baroque a une prédilection pour allegories et emblèmes qui reflèctent les implications religieuses, éducatives de la *Contre-Réforme*. L' auteur analyse l' iconographie des allegories integrées dans la décoration picturale et sculpturale du baroque d' Oradea, en y relevant la contribution du peintre Johann Nepomuk Schöpf. Les fresques du XVIII-ème siècle (coupole de la Bazilique catholique, la Chapelle du Palais épiscopale catholique d' Oradea) montrent un programme iconographique complexe, plein d' allegories : *la Jerusalème celèste, Le Bon Pasteur, Le Triomphe de la Foi sur l'Idolatrie, Le Triomphe de la Religion sur l'Hérésie, les Vertus Cardinales et Théologales, Le triomphe célèste de Jesus* etc.

Le texte de l'ouvrage est illustré d'une riche iconographie mettant en valeur des éléments de morphologie baroque, des symboles et des allegories specifiques.



ISBN 978-973-7621-27-6